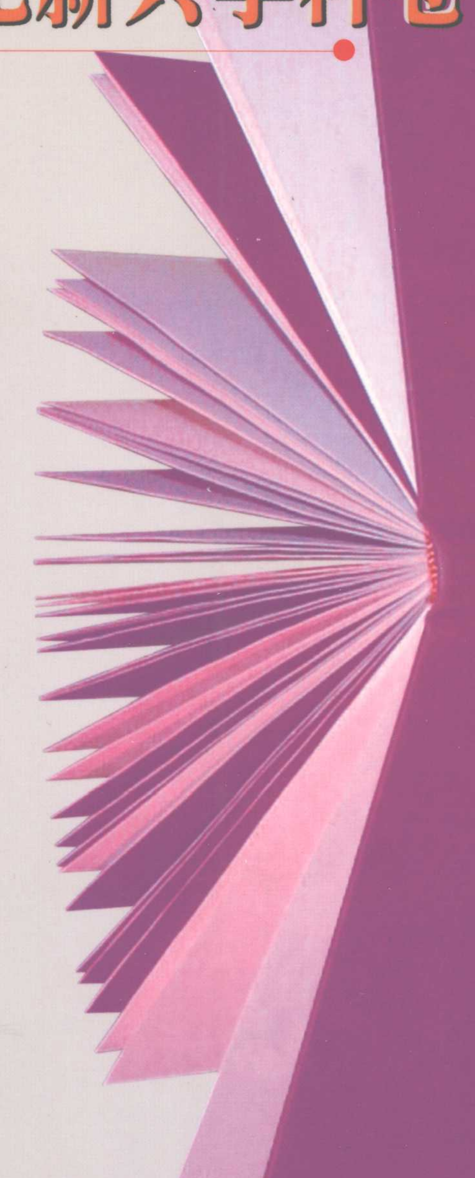
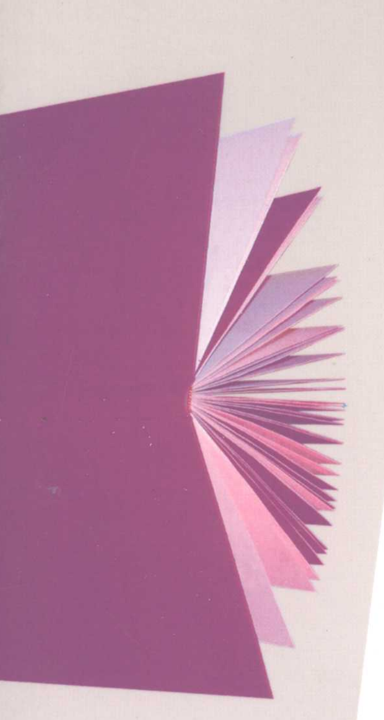
20世纪中国音乐史论研究文献综录

20世纪新兴学科卷（上）



王耀华 主编

人民音乐出版社



20世纪中国音乐史论研究文献综录

中国古代音乐史卷
古代音乐通史
词调音乐、琴学、古谱
古代音乐思想
古代乐学、律学

中国近现代音乐史卷
中国近现代音乐史(1901—1949)
中国近现代音乐史(1949—2000)
音乐表演艺术与作曲技法理论

中国传统声乐卷
中国民间歌曲
中国戏曲音乐
曲艺音乐
民间歌舞

中国传统器乐与乐种卷
传统器乐与乐种论著综录
传统器乐与乐种论文综录(1901—1969)
传统器乐与乐种论文综录(1970—1989)
传统器乐与乐种论文综录(1990—2000)

中国少数民族音乐卷

宗教音乐卷
道教音乐
佛教、基督宗教、少数民族宗教音乐

• **20世纪新兴学科卷(上、下册)**
含民族音乐学、音乐治疗学、音乐社会学、音乐图像学、音乐声学、音乐教育学、音乐地理学、乐种学、音乐美学、音乐技术学等学科

本丛书由人民音乐出版社编辑部总策划

定价：25.00元

ISBN 978-7-103-03051-6



20世纪新兴学科卷（上）

王耀华 主编

人民音乐出版社

图书在版编目（CIP）数据

20 世纪新兴学科卷.（上）/ 王耀华主编 .— 北京：人民音乐出版社，2008. 1

（20 世纪中国音乐史论研究文献综录）

ISBN 978-7-103-03051-6

Ⅰ. 2…　Ⅱ. 王…　Ⅲ. 音乐-研究　Ⅳ. J6-05

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2005）第 047503 号

选题策划：祖振声

责任编辑：徐　德

责任校对：沙　莎

人民音乐出版社出版发行

（北京市海淀区翠微路 2 号　邮政编码：100036）

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail:rmyy@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

A5　2 插页　13.875 印张

2008 年 1 月北京第 1 版　2008 年 1 月北京第 1 次印刷

印数：1-3,040 册　定价：25.00 元

20世纪中国音乐史论研究文献综录

丛书主编：袁静芳、王耀华

20世纪新兴学科卷

分卷主编：王耀华

20世纪中国音乐史论研究文献综录

主　编

袁静芳、王耀华

主编委员会

王耀华、田　青、汪毓和、袁静芳、童忠良、樊祖荫

编委会

丁承运、马　达、王耀华、牛龙菲、田可文、田　青、史新民、冯光钰、伍国栋、刘福琳、孙晓辉、肖学俊、吴晓萍、汪毓和、李　玫、李幼平、李文珍、宋　瑾、张鸿懿、汪申申、宋祥瑞、张伯瑜、杨民康、明　言、郑长灵、姚艺君、袁静芳、徐　德、梁茂春、崔　宪、童忠良、曾遂今、蔡际洲、樊祖荫

编辑说明

一、《20 世纪中国音乐史论研究文献综录·20 世纪新兴学科卷》(上、下)含:综述、民族音乐学、音乐美学、音乐社会学、音乐地理学、乐种学、音乐教育学、音乐图像学、音乐声学、音乐技术学、音乐治疗学等内容。各学科又包括论文部分和著作部分。

二、本综录收录的文献时限为 1901 年至 2000 年。

三、本综录所收文献是在全国主要报刊上已发表的文章及已出版的书籍。

四、本综录的编排:

1. 综述部分概要论述本学术领域各学科的简要历史以及 20 世纪的发展简况、成就和新课题。综述中所引有关各学科研究论文,其所载刊物、期号、时间、页码等,均见“论文目录”,文中一般不注;所引专著,首次出现则详标出版社、出版地点等,以后再引从略。

2. 论文部分含论文目录、论文提要、论文选登三项内容。

3. 论文目录以发表时间为序。

4. 目录中个别文章尚未查到原稿之前,只录篇名与作者,有刊名与刊号者也一并录上。

5. 个别文章多处刊载者,本目录不全部列出,只列刊物之一。

6. 对部分重要论文附论文提要,根据内容需要,字数多少不限。

7. 选登部分有学术价值的论文原文,仍按时间顺序排列。

8. 著作部分,其分项、目录排序、提要写法、选登原则均与论文同。

目　录

上　册

下　册

一、综　述

中华文化历史悠久，遗产丰富。中国音乐学源远流长。然而现代意义上的音乐学学科理论，却是伴随着中西音乐文化交流而于20世纪兴盛、发展起来的。其中，得以比较顺利发展的学科有：民族音乐学、音乐美学、音乐社会学、音乐地理学、乐种学、音乐教育学、音乐图像学、音乐声学、音乐技术学、音乐治疗学等。现将各学科于20世纪在中国的发展状况综述如下。

（一）民族音乐学

民族音乐学（Ethnomusicology）正式引入中国是从1980年在南京召开第一届“全国民族音乐学学术研讨会”开始的。而对中国传统音乐的研究实践应该由来已久，如《诗经》就是通过搜集和整理当时的民间音乐、宫廷音乐、祭祀音乐编撰而成，这种搜集过程可以说是类似于今天民族音乐学意义上的“田野工作”（Field Work），尤其是《诗经》中的《国风》最具代表性。但是，作为一门现代学术意义上的学科，与其他大多数学科一样，民族音乐学的前身比较音乐学（Comparative Musicology）诞生于19世纪80年代的欧洲。1885年，英国语言学家、物理学家、数学家A. J. 埃利斯（A. J. Ellis，1814—1890）《论各民族的音阶》的发表作为这一学科正式确立的标志。论文首先使用了音分标记法对世界许多民族的音阶进行了测定和比较，得出：“世界上诸民族的音阶并非只有一种，也并非自然形成，不像亥尔姆赫尔茨非常出色地加以阐释的那样，是根据乐音的法则必然形成的，

而是非常多样，非常人工化，非常随意的。"[①]得益于欧洲的音乐资料馆，以德国施特普夫、霍恩波斯特尔、萨克斯等为代表的"柏林学派"，从乐器入手，注重对乐音体系的研究。综观这一时期的研究，可以反映比较音乐学研究的一些特点和局限。20世纪中叶，比较音乐学的发展有了质的变化，1950年，荷兰音乐学家孔斯特(Jaap Kunst)最终实现了"Ethnomusicology"。"这一学科名称的变化，反映了当时的一个趋势：比较研究虽为本学科的一个方面，但已不构成本学科有别于其他学科的基本特征，本学科也不比其他学科更为侧重于比较研究。"[②]20世纪60年代以后，比较音乐学的中心，逐渐从欧洲转移到了美国，研究的视野也从音乐的本体转至音乐的文化。

从比较音乐学到民族音乐学，中国一直在关注和实践这个领域。20世纪20年代，王光祈留学德国，直接受教于比较音乐学的创建者——柏林学派的施特普夫、霍恩波斯特尔和萨克斯等，获比较音乐学的真传，著有《东西乐制之研究》、《东方民族之音乐》及《中国音乐史》等。可是，王光祈学成后来不及在中国续上薪传就走了，给中国的民族音乐学留下了一份惋惜。从20世纪30年代到80年代，由于中国处在一个错综复杂的历史发展环境中，中国的民族音乐学也经历与之相适应的发展阶段，如沈洽概括为"民间音乐研究时期"(从1939年延安的"民歌研究会"到1950年中央音乐学院的"民族音乐研究部")和"民族音乐理论时期"(从1950年中央音乐学院的"民族音乐研究部"到1980年的南京第一届"全国民族音乐学学术研讨会")[③]；汤亚汀也把它概括为"民族乐派思想的主宰：30年代中期至40年代"和"从民族乐派思想向音乐学的回归：50年代至70年

① 沈洽、董维松编：《民族音乐学译文集》，中国文联出版社，1985。

② 杨林：《漫谈音乐人类学的定义与范畴》，载《音乐研究》2003年第3期。

③ 沈洽：《民族音乐学在中国》，载《中国音乐学》1996年第3期。

代”。[①]这一时期上半段，以1941年发表的吕骥的《中国民间音乐研究提纲》为代表，下半段以1964年《民族音乐概论》的出版为代表，标志了当时中国的民族音乐研究的发展阶段。吕骥的《中国民间音乐研究提纲》语言简练，高度概括了研究中国民间音乐的目的、原则和方法，民族音乐的范围和应该研究的问题，这些成果即使今天也不失其指导意义，其中许多方面与民族音乐学的精神是一致的。如在研究中国民间音乐的“原则和方法”中开宗明义地指出：“中国民间音乐不是离开中国各民族人民的社会生活而产生的，所以研究中国各民族民间音乐，必须首先了解中国各民族音乐形成的社会条件，即中国各族人民的社会生活（包括政治、经济、文化各方面的生活）的实际情形，甚至于还要研究各民族的发展史，然后才能了解各族民间音乐所具有的意义。”[②]这也是民族音乐学所提倡的研究音乐不要离开创造、享有这些音乐的人的社会、文化和生活背景。在“民间音乐的范围”上列出了“民间劳动音乐”、“民间歌曲音乐”、“民间说唱音乐”、“民间戏剧音乐”、“民间风俗音乐”、“民间舞蹈音乐”、“民间宗教音乐”和“民间乐器音乐”[③]等八种，虽然其中的划分尚有斟酌的余地，但已基本上把民间音乐的范围清楚地勾勒出来了。值得注意的是在“应该研究的问题”中提出了九项“一般理论的问题”和六项“专门的技术问题”。所有这些研究的目的是为了“了解现在中国各民族、各地区流行的各种民间音乐的状况，进而研究其内容与形式的关系、演变过程的历史，从而获得中国民间音乐的一些规律性的知识，以为接受中国民间音乐优秀遗产、建设现代中国新音乐的参考”。[④]而《民族音乐概论》的出版则把民族音乐分为“民歌、歌舞音乐、说唱音乐、戏曲音乐和器乐”五大类，虽然这五大类

---

① 汤亚汀：《西方民族音乐学思想对中国的影响：历史与现状的评估》，载《音乐艺术》1998年第2期。

② 吕骥：《中国民间音乐研究提纲》，载《音乐研究》1982年第2期。

③ 吕骥：《中国民间音乐研究提纲》，载《音乐研究》1982年第2期。

④ 吕骥：《中国民间音乐研究提纲》，载《音乐研究》1982年第2期。

的分法仍属“民间音乐”的范畴，但是《民族音乐概论》的出版毋庸置疑地把中国的民族音乐理论研究向前推进了一步。进入20世纪80年代，随着改革开放政策的实施，中国与欧美学术界的交流也日益增多，以1980年在南京举行第一届“全国民族音乐学学术研讨会”为契机，民族音乐学的理论研究在中国得到全面展开。民族音乐学（Ethnomusicology）是一门西学，在引入中国的这二十几年里，仿佛是掷石水中激起千层浪，从Ethnomusicology的译名到研究的方法、对象等各个方面，一直存在着众家异同的讨论。如在学科的名称上就有乔建中、金经言的《关于Ethnomusicology中文译名的建议》[①]、魏廷格的《建议用中国音乐学概念代替民族音乐学概念》[②]和《不单纯是Ethnomusicology的译名问题》[③]、汤亚汀的《Ethnomusicology释义和译名》[④]、卢光的《Ethnomusicology一词的辨义与译名》[⑤]等。但不管怎样，民族音乐学的传入，事实上对中国的民族音乐研究起到巨大的推动作用，从学科的建设、人才的培养到研究观念的转变，使长期处在“欧洲音乐中心论”阴霾下的中国音乐，找到了在世界民族音乐中的位置。

这二十年的发展是迅猛的，前十年主要表现在对学科理论的译介与自身的建设以及对各民族具体音乐事项的研究上，取得了丰硕的成果。如译介方面有管建华的《国外音乐民族学发展的新趋势》[⑥]、郑苏的《美国音乐学和民族音乐学》[⑦]、吴奔的《民族音乐学在英国的发展与现状》[⑧]、汤亚汀的《西方音乐文化比较研究中的新概念》[⑨]、俞人豪编译的《谈谈民族

---

① 《音乐研究》1985年第2期。
② 《音乐研究》1985年第2期。
③ 《中央音乐学院学报》1987年第1期。
④ 《中央音乐学院学报》1986年第3期。
⑤ 《中国音乐学》1991年第3期。
⑥ 《音乐研究》1992年第2期。
⑦ 《音乐研究》1993年第3期。
⑧ 《中国音乐学》1989年第4期。
⑨ 《中国音乐学》1994年第1期。



音乐学的研究方法问题》[1]、杨民康的《国外民族学

展史上的相互关系》[2]、郑苏的《关于美国音乐学和民族音乐学的教育传统》[3]、顾耀明编译的《民族音乐学的概念、任务和方法》[4]、金经言译的《音乐民族学》[5]、董维松与沈洽编的《民族音乐学译文集》[6]、人民音乐出版社汇编的《民族音乐学》[7]等。在自身理论建设和方法论方面，如高厚永的《中国民族音乐学的形成与发展》[8]、《中国对民族音乐学的研究》[9]，董维松与沈洽的《民族音乐学家问题》[10]，费师逊的《谈谈有关民族音乐学的技术问题》[11]，沈洽的《民族音乐学家的音乐观》[12]、《民族音乐学研究方法导论》[13]、《记"双视角"研究方法及其在民族音乐学中的时间和意义》[14]等。在具体音乐事项的研究方面，如刘吉典的《京剧音乐概论》[15]，高厚永的《民族器乐概论》[16]，江明惇的《汉族民歌概论》[17]，武俊达的《昆曲唱腔研

---

① 《中央音乐学院学报》1984 年第 2 期。
② 《中央音乐学院学报》1988 年第 1 期。
③ 《中央音乐学院学报》1993 年第 2 期。
④ 《音乐艺术》1987 年第 3 期。
⑤ 《中国音乐》1983 年第 4 期。
⑥ 中国文联出版公司，1985。
⑦ 人民音乐出版社，1988。
⑧ 《音乐研究》1980 年第 4 期。
⑨ 《音乐研究》1985 年第 1 期。
⑩ 《音乐研究》1982 年第 4 期。
⑪ 《音乐研究》1985 年第 3 期。
⑫ 《音乐研究》1987 年第 1 期。
⑬ 《中国音乐学》1982 年第 2 期。
⑭ 《中国音乐学》1986 年第 1、2、3 期。
⑮ 上海音乐出版社，1982。
⑯ 上海音乐出版社，1982。
⑰ 上海音乐出版社，1982。

究》[1]，王耀华的《琉球、中国音乐比较论》[2]、《三弦艺术论》[3]、《中国三弦及其音乐》、《琉球与中国的三弦音乐》[4]等等，不胜枚举。

进入20世纪90年代，随着中国学术大环境的发展，中国的民族音乐学也悄悄地发生着变化，那就是渐渐地向多学科融合变化，尤其是与人文学科交叉研究的趋势日益加强，这不仅是研究对象的综合性使然，也是民族音乐学发展的困惑使然，主要表现在与文化人类学结合的趋势，如李汉杰的《试论音乐志的性质、特征及体例》[5]、杨沐的《当代人类学中有关音乐研究的几个问题》[6]、洛秦的《音乐中的文化与文化中的音乐》等等。

更值得一提的是中国民族音乐五大集成：《中国民间歌曲集成》、《中国戏曲音乐集成》、《中国曲艺音乐集成》、《中国民族民间器乐曲集成》、《琴曲集成》的搜集、整理、出版是中国历史上规模最大的一次“田野实践”，也是近二十年来，中国乃至世界的民族音乐研究中最宏大的工程。

21世纪，中国的民族音乐学研究应该有自己的阐释，并期待着在世界的民族音乐学研究领域占有一席之地。

(二)音乐美学

关于音乐的美学探讨，无论东西方都自古有之，但是作为一门学科的出现，则是很晚近的事情。音乐美学是在1750年德国哲学家鲍姆嘉通出版了《美学》，标志美学学科的建立之后半个世纪，1806年德国诗人、音乐家舒巴尔特（Daniel Schubart，1739—1791）的著作《论音乐美学的思想》出

① 人民音乐出版社，1987。

② 台湾：那霸出版社，1987。

③ 海峡文艺出版社，1991。

④ 日本东京第一书房，1998。

⑤ 《中国音乐学》1990年第2期。

⑥ 《中央音乐学院学报》1998年第1期。

版,才以学科的面貌出现的。但实际上该书仅仅是一本音乐通论。音乐美学作为成熟的学科被世人认同,则是19世纪下半叶一批真正意义的音乐美学专著的出版所奠定的。这批著作包括从德国汉斯立克的《论音乐的美》(1854)到里曼《音乐美学要义》(1900)之间的一些音乐美学专著。

进入20世纪,西方文化传入中国,音乐美学也一样。1920年蔡元培在《音乐杂志》发刊词上使用了"美学"一词,认为它研究的是音乐与情感的关系,与生理学和心理学相关。同年萧友梅在该刊发表《乐学研究法》一文,明确提到"音乐美学"。他指出音乐美学的性质是"普通美学的一部分",是"推理的学问";音乐美学的研究对象是"研究有的艺术功用的特性"。一般认为他们是直接从德文翻译成中文的,因为二人都曾留学德国。自此,音乐美学作为一门学问开始为国人所知。

20世纪中国音乐美学研究,大致可划分为三个时期。一是19世纪末至1949年;二是20世纪50年代至70年代末;三是20世纪70年代末之后。第一时期处于战争和社会大变革环境,第二时期处于国内各种政治运动环境,第三时期才进入比较正常的学术研究环境。

第一个时期:19世纪末至1949年

这个时期的音乐美学研究大致可分为三类。第一类是受中国时势政治影响发表的实用性音乐美学言论;第二类是中国古代音乐思想的延续或对它的研究;第三类是对西方音乐美学思想的初步介绍或受它影响进行的研究。

第一类在今天看来属于实用音乐美学,主要是受当时中国历史情况影响而发表的音乐思想。这些思想包括音乐教育、音乐的社会功能、音乐的阶级性等方面。主题是音乐如何发挥新文化启蒙的作用、如何为时代服务等。典型者如匪石的《中国音乐改良说》(1902)、穆天树译的《论音乐艺术的阶级性》(1930)、唐学咏的《音乐的社会作用》(1933)、章枚的《音乐艺术往哪儿去?》(1937)、浩如的《音乐是否属于特殊阶级的?》(1934)、赵沨的《什么是音乐?》和《音乐的现实主义》(1941)等、麦新的《音乐的

本质是为战争或反战争》(1942)、马可的《戏剧音乐的阶级性》(1948)等等。

第二类亦涵盖音乐教育和音乐社会功能等,但还有专门对中国古代音乐美学思想的研究者。即便是那些具有实用性的音乐美学言论,也或多或少以古代音乐美学思想为依据或借鉴,特别是早期发表的文论。如廉士的《乐者古以平心论》(1882—1883)、曾志忞的《音乐教育论》(1904),甚至匪石的文章,都论及古代音乐思想。而此时期中、晚近阶段则有对中国古代音乐思想进行梳理或研究者,如易韦斋的《墨子非乐释义》(1934)、周通旦的《墨子非乐辨》(1944)、郭沫若的《公孙尼子与其音乐理论》(1943)、天华的《〈乐记〉的作者及其内容》(1947)和《墨子的非乐》(1947)与《乐本篇浅释》(1947)、杨荫浏的《儒家礼乐设教的几种理论》(1947)和《儒家的音乐观》(1947)等等。早期则有杨浚明的《我的墨子非乐经济观》(1920)等。

第三类几乎涉及音乐的各个方面,是中西文化多种形式交流的结果,也体现了20世纪中国音乐美学的主要特色。这些言论无论是实用性的还是学术性的,都深深烙上了中西关系的时代印记。从王国维、蔡元培、萧友梅、青主、王光祈、丰子恺、张洪岛、柯政和、黄自、缪天瑞、江文也、赵沨、朱光潜、杨荫浏、刘天华等人的诸多言论中,可以明显看出西方的影响。他们或介绍西方音乐理论、音乐美学思想,或应用这些理论和思想来谈论中国音乐各方面。尽管受时代影响,但是当时的言论并非都是实用性的,学术性的探讨占据着相当大的比例。如俞寄凡的《关于音乐的哲学知识》(1923)、王光祈的《声音心理学》(1927)和《中国音乐美学》(1934)等、张秀山的《乐学上之形式元素》(1927—1928)、柯政和的《音乐的欣赏法》(1929)、王光祈的《音学》(1929)、黄自的《音乐的欣赏》(1930)和《调性的表情》(1934)等、青主的《什么是音乐》(1930)和《乐话》(1930)等、黄伯申的《音乐的形式》(1931)、王光祈的《音乐与时代精神》(柏林,1931)、立家的《研究艺术的音乐的纯正的态度》(1931)和《艺术的音乐应具之特质》

(1931)、张洪岛的《和声美的追求》(1932)、邹文海的《柏拉图政治哲学中音乐的地位》(1933)、吴瑞娴的《音乐表现与音乐感受》(1934)、丰子恺的《大众艺术的音乐》(1935)、健人的《关于音乐的欣赏》(1935)、徐迟的《标题音乐之话》(1938)、江文也的《"作曲"的美学的观察》(1940)、赵沨的《音乐形式的偏爱》(1940)、李元庆的《论音势》(1941)、谢曼萍的《谈形式美与内容美》(1942)、张洪岛的《音乐的定义及其特性》(1943)、王敬之的《声乐演唱的形式及特性》(1943)、朱光潜的《声音美》(1946)、洪音的《音乐批评》(1948)等等。还有许多翻译的文论,都具有很强的学术性。如缪天瑞译的《音乐表现的原质的要素》(H. Riemann,1934)和《关于绝对音乐与标题音乐》(Cecil Gray,1934)等、欧阳采薇译的《音乐中的思想和情感》(Bonser,1934)、马葆炼译的《诗与音乐之比较》(哈道,1937)、赵沨编译的《音乐形式概说》(Lucas,1946),等等。

当然,这个时期有些名为音乐美学的文章,其实还不具备真正学科意义的美学品质。例如出于政治方面的目的而发表的音乐言论,功利性比较强。又如对音乐功能的探讨,往往缺乏音乐美学学科深度,有的甚至将实用功能当作音乐的重要功能。如丰子恺的《音乐之用》认为"安慰感情、陶冶精神、修养人格等,其用也似乎最空洞",因此将提高生产效率、治疗疾病、延年益寿等作为音乐实际的功用,希望以此改变人们不重视音乐的态度。而不少学术性文论,其学科品质还是很显著的,其探讨的问题在今天也没有过时。如对音乐美、审美规律的探讨,对中国古代和西方近代音乐美学思想的研究等等。

第二个时期:20 世纪 50 年代至 70 年代末

这个时期的总特点是政治运动影响、实用音乐创作和言论占据主导地位,而音乐美学学术探讨则处于隐蔽状态。基本上也可以分为三类。第一类是受苏联影响的音乐美学文论;第二类是配合政治发表的音乐批评;第三类是真正学术意义的音乐美学研究。

第一类为当时的社会主义音乐美学思想的言论,主要有三方面。一

是音乐与意识形态的关系问题，内容与形式的关系往往处于其中。如东林的《内容和形式可以分开么?》(1951)、安波的《批判黎青主的音乐美学——反对音乐上的艺术至上主义与世界主义》(1955)、张洪岛的《标题音乐和标题性》(1959)、郑伯农的《让音乐表演艺术的百花在为社会主义服务的方向下灿烂开放》(1961)等，以及许多苏联相关文论的翻译，如朱光潜译的《音乐与意识形态》(哈拉普,1951)、丰子恺译的《社会主义哲学对音乐的影响》(摩伊孙可,1951)等。二是革命的现实主义和革命的浪漫主义及民族化等问题。如李焕之的《我对音乐中社会主义现实主义的理解》(1954)和《谈革命浪漫主义》(1958)及《音乐民族化的理论与实践》(1956)、吕骥的《我对革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的理解》(1959)、伍雍谊的《标题音乐的题材处理和艺术表现》(1962)等。三是音乐形象问题。首先从戏曲音乐刻画人物形象为切入点，进而谈论所有的音乐形象问题。如茅原等的《关于戏曲音乐刻画形象的几个美学问题》(1959)和《再谈戏曲音乐刻画形象的美学问题》(1959)、曹凯的《也谈戏曲音乐刻画人物形象的问题》(1959)、周大风的《关于戏曲音乐刻画人物形象问题的意见》(1960)、吴一立的《论戏曲音乐的基本美学问题——兼评〈戏曲音乐刻画形象的几个美学问题〉》(1960)、苏宁的《论戏曲音乐形象等问题》(1960)等，以及中央音乐学院音乐学系的《有关音乐形象的几个问题的讨论》(1959)等。这些问题的研究以辩证唯物主义哲学的"反映论"为思想基础，即认为音乐是现实的反映；在美学上则以"情感论"为主旨，即认为音乐直接表达情感，并认为它通过情感体验的表达来反映现实生活。"形象性"本身则渗透了"革命性"、"民族性"、"阶级性"、"时代性"、"典型性"，以及"世界观"、"立场"、"态度"等等当时历史阶段的典型概念和观念。

中央音乐学院音乐学系的《〈音乐美学概论〉提纲(草案)》(1959)具有上述所有特点的代表性。它的目的在于建立一个适合于教学的马克思主义音乐美学体系。从章节标题中可以看出它代表了当时的历史阶段的

特点——“音乐是社会生活的反映”、“音乐是阶级斗争与生产斗争的武器”、“音乐是属于人民的”、“音乐的民族传统”、“音乐艺术通过音乐形象来反映生活”、“革命现实主义与革命浪漫主义相结合”等等。在末章“音乐评论”中明确指出“政治标准是第一的，技术标准是第二的”，这在当时是唯一的标准，是由党和国家领导人制定的。

第二类主要集中在音乐批评领域，有五个焦点。主要包括围绕党的文艺方针进行的音乐批评和对德彪西等西方现代音乐的批评。

其一，反对胡风的文章。如王晋的《反对音乐工作中的唯心主义思想》(1955)等等。

其二，关于技术观点。贺绿汀的《论音乐的创作与批评》(1954)引起的争鸣，主要集中在“技术”、“民族风格”和“抒情”等问题上。尽管贺文再三强调技术是为表现思想服务的，并认为必须借助外国“进步的音乐技术”来发展民族音乐，“抒情”不等于“小资产阶级”，注重曲体学不等于形式主义，应吸取外国的经验来发展自己的新歌剧，学习苏联也应该联系自己的国情，但还是受到批评。如马紫晨的《对贺绿汀〈论音乐的创作与批评〉一文的商榷》(1954)。而老志诚的《我对贺绿汀同志〈论音乐的创作与批评〉基本精神的理解》(1955)和张洪岛的《我的意见》(1955)则表示赞成，这在当时是难能可贵的。

其三，围绕“中西并存”问题，出现了争论。该争论基本属于“民族化”问题范畴。孟文涛的《“中西并存”一解》(1956)指出风格上中西不可能并存，只能创作中国风格的音乐，但是民族乐器和唱法、西洋乐器和唱法可以并存，可以“井水不犯河水”地各自独立发展。陆华柏的《音乐艺术“中西并存”的问题》(1956)则指责孟文模糊了民族音乐与西洋音乐的界限，“实际上取消或者模糊了音乐艺术的民族特征”。关于民族化问题的争鸣文章还有上文提到的李焕之针对李凌言论而写的《音乐民族化的理论与实践》等。该文认为学习西方不应该模仿，应该用民族形式来表现社会主义内容，音乐的民族形式指的是整个“音乐语言”。以上讨论是和反

对将音乐看作是“世界语言”、“共同语言”的美学思想联系在一起的。

其四,围绕“音乐形象”展开的争鸣。除了上文提到的关于戏曲音乐形象问题的争论之外,就一般音乐形象问题也进行了不同观点的探讨。如家浚的《音乐形象的特征问题——对〈我对音乐中社会主义现实主义的理解〉一文的两点商榷》(1956),针对李焕之的观点发表自己的看法。该文认为以“感情”这一概念来概括“音乐形象”,是片面的甚至是错误的,因为音乐形象除了包含感情因素(这个因素占优势)外,还包含思想因素和形象因素。例如《黄河》,不仅仅是“感情的升华”,同时还包含着中华民族精神(思想因素)和形象(黄河的具体形象)。因此,音乐审美应包括情感体验、思想理解和对形象的想象。为此,反面形象在音乐作品中也应该反映,它正是社会主义现实主义原则的遵守;它构成作品的矛盾冲突,在各种艺术样式中占有重要地位。汪毓和的《从几部作品谈交响乐反映历史革命战争的几个问题》(1961)也谈到“人民形象”和“敌人形象”及其关系处理,认为作品应通过矛盾冲突展现斗争过程,最后以人民力量日益强大并最终战胜敌人结束。赵宋光的《论音乐的形象性》(1962)一文则认为塑造形象和表达情感是统一的,是“一件事的两方面”。赵文以音乐的特殊性为基础,探究音乐造型性与表情性的统一,认为这是音乐反映现实的特殊方式。

其五,对德彪西音乐的批评。沙叶新的《审美的鼻子如何伸向德彪西?——与姚文元同志商榷》(1963)针对姚文元发表在1963年5月20日《文汇报》上的文章《请看一种“新颖独到的见解”》,认为德彪西的文风及其音乐都表现出一种进步的美学思想,尽管不是革命的、马列主义的,并认为“他的音乐遗产中也不乏真正的财富”。贺绿汀也对记者说,姚的文章是简单粗暴、歪曲德彪西原意的。山谷的《对批评家提出的要求》(1963)亦对姚进行了批评,意见和贺绿汀相似。郑蓉的《“革新家”的悲剧——试论法国音乐家德彪西的理论与实践》(1963)认为德彪西无论在理论上还是在实践上都没有进步意义,因为他的音乐既没有促进社会的

发展,其革新也没有推动音乐艺术的进步,尽管他的创作手法有值得借鉴的地方。该文虽然没有直接参与姚文元引发的批评,但却是当时“德彪西问题”普遍化的参与者,实际上是针对西方现代主义音乐思潮和实践的。接着有王云阶著文《从〈克罗士先生〉看德彪西的美学观点》(1963)加入对德彪西的批评行列。该文认为“德彪西的音乐作品的内容毫无现实意义,题材卑琐无聊”,他的印象主义实际上是“为艺术而艺术”的形式主义,脱离现实和生活,反映了主观唯心主义的世界观。于润洋的《审美的鼻子究竟如何伸向德彪西?——与沙叶新同志商榷》一文肯定了德彪西对发展法国现代音乐的贡献,同时认为他的唯美主义使其音乐并没有真正“捍卫民族传统”。于文最后归纳出三点肯定的意见,即德彪西所从事的音乐批评活动在当时的欧洲具有一定的积极作用;他的表现手段在探索上有一定的创新;其作品中存在着较为健康的音乐,一定程度上能为我们提供美的享受。后来《人民音乐》编辑部梳理了相关文论,著文《关于德彪西的讨论》作为这一音乐批评活动的综述。从该文的说法可以看出这场批评活动被赋予的性质:“这实际上是对西欧资产阶级音乐文化批判中的一个重要部分”,目的是“批判地学习西洋音乐,反对音乐中资产阶级思想和修正主义文艺思想影响,加强我们的音乐的时代性、战斗性、阶级性,进一步使我们的音乐具有鲜明的民族风格,更好地为工农群众服务,为社会主义服务”。

这一时期亦有许多翻译苏联关于音乐批评的文论者,如冰夷译的《反对音乐批评和音乐学中的世界主义和形式主义》(赫联尼柯夫,1949)、朱世民译的《音乐批评的今日和它的任务》(赫联尼柯夫,1950)、陆海林等译的《马克思列宁主义美学原理(上)(节选)》(1961)等等。

第三类虽然或多或少带着“文革”后期的影响,但在当时是无可避免的,具有不可低估的学术价值。主要有两方面,包括中国古代音乐美学的研究和学理上的音乐美学探讨。前者如联抗的《〈乐记〉——我国古代最早的音乐理论》(1958)和《怎样看待墨家的“非乐”》(1959)及《音乐家嵇

·康》(1963)、李纯一的《略论春秋时代的音乐思想》(1958)和《孔子的音乐思想》(1958)及《论墨子的“非乐”》(1959)、宗白华的《〈乐记〉中的音乐思想(二则)》、吴钊的《徐上瀛与〈谿山琴况〉》(1962),以及丘琼荪、杨荫浏、廖辅叔和董健等人对《乐记》和《乐论》等的研究,特别是中央五七艺术大学音乐学院理论组与部队理论组联名发表的《〈乐记〉批注(节选)》(1976),对中国古代音乐美学文献的梳理作出了重要贡献。蔡仪的《单象美的艺术(音乐——音响美的艺术)》(1950)、王东路的《应当重视音乐科学的发展》(1956)、杨民望的《“联想”在交响音乐中的作用》(1961)等,则更多地在学理上探讨音乐美学问题,或呼吁对音乐美学学科建设的重视。

第三个时期:70年代末之后

这个时期的音乐美学研究是在改革开放的形势下,获得日益宽松的学术自由氛围而进行的。围绕中国音乐美学学会的六次学术研讨会议题,大致可以分为两类。一类是学科基本问题研究;另一类是理论联系实际的研究。

第一类,学科基本问题研究。内容非常丰富,包括对音乐美学学科的界定、哲学层面的音乐美学研究、音乐美学中自律与他律观点的专门研究、音乐的内容与形式问题的专门研究、音乐实践(创作、表演和欣赏)的美学和心理学研究、中国古代音乐美学思想研究、西方现代音乐哲学美学思想介绍与研究、对西方现代以来音乐现象和思潮的研究、对中国当代音乐美学研究的梳理与研究等等。

其一,关于音乐美学学科。主要涉及学科的概念、性质、研究对象和研究方法等。如何乾三的《什么是音乐美学——音乐美学的对象问题初探》(1981)、赵宋光的《关于音乐美学的基础、对象、方法的几点思考》(1991)、韩钟恩的《释[Aesthetics]并及音乐美学“论域”建构》(1990)、王宁一的《关于音乐美学研究对象问题的思考》(1991)等。王宁一等人创造性地提出音乐美学研究对象中的“立美”概念。其他还有周海宏的《音乐美学研究中的方法论问题》(1992)、茅原的《音乐美学的学科性质及其意义》

(1992)等等。

其二,哲学层面的音乐美学研究。如茅原的《人化的自然和音乐的耳朵——〈巴黎手稿〉与音乐美学》(1983)、叶传汉的《乐音——它表现的世界》(1983)、赵宋光的《数在音乐表现手段中的意义》(1984)、韩钟恩的《对音乐二重性的思考——人的物化与物的人化》(1986)和《人与人相关——关于音乐美学哲学基础及其他的读解》(1992)、王次炤的《价值论的音乐美学探讨》(1986)与《音乐美学研究的立足点》(1986)和《音乐的结构和功能》(1988)及《音乐形式的构成及其存在方式》(1990)、宋瑾的《音乐的明确性》(1987)和《心灵的真实——关于音乐美学哲学基础的思考》(1992)、金兆钧的《音乐质能统一场初论》(1987)、修海林的《"反映论"与"主体论"——对音乐美学哲学基础的思考》(1987)、茅原的《音乐美学哲学基础的自我反思》(1987)、王宁一的《为什么要研究音乐美学的哲学基础》(1987)、居其宏的《音乐美学哲学基础之我见》(1987)、曾田力的《音乐与人——关于音乐感性鉴赏力审美生成的理论设想》(1989)、肖梅的《音乐本体观论析》(1990)、罗小平的《杂谈音乐美学的哲学基础》(1987)和《再谈音乐美学的哲学基础》(1993)、邢维凯的《音乐审美经验的感性论原理》(1993)、周海宏的《"音乐特殊性"及音乐艺术的本质与功能》(1995)等。第五届全国音乐美学研讨会(1996)以"音乐/音乐作品的存在方式"为主题,与会者多数就此题发表了专论,如牛龙菲的《音乐存在方式》(1995)和《物质·哲理·道行》(1995)、蔡仲德的《从"和律论"说道音乐作品及其存在方式》(1996)、罗艺峰的《从解释学美学角度对音乐存在方式的思考》(1996)、邢维凯的《本体·载体·显现体——音乐存在方式的三个层面》(1996)、李曙明的《天人音心论》(1996)、修海林的《音乐存在方式"三要素"与音乐美学研究》(1997)、关杰和杨韬的《论音乐的存在方式》(1998)等等。韩钟恩的《"音乐存在方式"如是界定及其释义——并"第五届全国音乐美学学术研讨会"纪实》(1996)对该年会进行了比较全面的概括。韩钟恩的《主体意向投入,客体存在还原——关于音

乐存在方式与音乐审美意向研究的复合叙事》(1998)则除了梳理之外又阐发了个人的观点。

其三,自律与他律及内容与形式问题研究。如钱仁康的《音乐的内容与形式》(1983)、伍雍谊的《关于音乐的内容》(1984)、王宁一的《简论音乐的内容与形式的相互关系》(1986)、费邓洪的《音乐的第二种内容成分》(1987)、孙川的《他律论和自律论融合焦点之一——论音乐音高结构的审美基础》(1987)、茅原的《音乐的内容与形式的关系》(1988)、于润洋的《音乐形式问题的美学探讨》(1994)、周海宏的《"内容"与"形式"问题的梳理——兼再谈音乐美学研究中的方法论问题》(1999)等。

其四,音乐实践中的美学和心理学问题研究。如李焕之的《论"八十年代"的歌曲音乐美学》(1982)、罗艺峰的《论音乐中的增熵现象》(1983)、张前的《音乐创作心理初探》(1984)和《关于开展音乐表演学研究的刍议》(1989)及《音乐表演心理的若干问题》(1990)等、罗小平的《音乐表演再创造的美学原则》(1986)和《作曲者的心理动态——作品产生的中介结构》(1989)、林华的《音乐审美心理活动概述》(1987)、修海林的《音乐审美中情感情绪问题的研究》(1987)、韩钟恩的《音乐审美判断》(1987)、高为杰的《音乐的炫技美》(1987)、邢维凯的《形象化音乐审美观评析》(1989)、王次炤的《论音乐表演》(1989)和《音乐创作的本质及其过程》(1991)及《论音乐创作中的想象》(1991)、汪申申的《论〈4分33秒〉的价值取向与审美效应》(1989)、周海宏的《同构联觉——音乐音响与其表现对象之间转换的基本环节》(1990)、杨和平的《音乐审美机制论》(1991)、杨易禾的《音乐表演艺术中的形与神》(1991)和《音乐演奏艺术中的几个美学问题》(1991)、邵桂兰的《"音乐审美感觉"研究纲要》(1991)、金湘的《空、虚、散、含、离——东方美学传统在音乐创作中的体现与运用》(1994)、张放的《试论音乐表演艺术中表演者主体地位的确立》(1999)、王红梅的《近年来音乐表演美学研究的回顾》(1999)等等。

其五,中国古代音乐美学思想研究。如郭乃安的《一个有待开发的宝

库——中国音乐美学遗产》(1979)、蒋孔阳的《阴阳五行与春秋时期的音乐美学思想》(1979)、刘楚才的《〈乐记〉的音乐美学思想》(1981)、家浚的《周庄音乐美学思想评述》(1981)、周畅的《我国古代音乐美学中"和"的观念》(1980)和《我国古代音乐美学中的"情"论》(1983)等、洛秦的《从声响走向音响——中国古代钟的音乐听觉审美意识探寻》(1988)、吴毓清的《中国古代声乐美学理论选刊》(1981)和《中国古代音乐思想与哲学中的"天人合一"观念——说一种传统音乐观》(1987)、田青的《中国音乐的线性思维》(1986)、戴嘉枋的《"中正平和"与"静远淡虚"——七弦琴艺术美学思想初探》(1986)、费邓洪的《含蓄与弦外之音——中国文人音乐审美特色探》(1989)、修海林的《周代雅乐审美观》(1991)、周武彦的《骨辞"四风"考释——我国上古音乐美学探赜》(1992)等。突出者吉联抗发表了系列研究文论,蔡仲德除了发表大量文章之外,还出版了系列中国古代音乐美学文献注释和研究专著(1990 年及其后)等等。在这方面有许多学者不约而同对儒家音乐思想、老子的"大音希声"、墨子的"非乐"及嵇康的《声无哀乐论》等进行了多方面的研究,成果丰硕,在此不一一列举。

其六,西方近现代哲学美学思想及音乐现象的介绍与研究。如于润洋的系列论文《对一种自律论音乐美学的剖析——评汉斯立克的〈论音乐的美〉》(1981)、《罗曼·茵伽尔登的现象学音乐哲学述评》(1988)、《释义学与现代音乐美学》(1990)、《对一种社会学派音乐哲学的考察——阿多诺〈新音乐的哲学〉一书的解读和评论》(1995)、《阿尔弗雷德·舒茨的音乐现象学观念》(1997)、《杜夫海纳审美现象学中的音乐哲学问题》(1997)、《苏珊·朗格艺术符号理论中的音乐哲学问题》(1999)等,并出版了两部论文集。还有何乾三的《西方哲学家、文学家、音乐家论音乐》(1980)、《黑格尔的音乐美学思想》(1984)和《L. B. 迈尔的"音乐的情感与意义"》(1990—1993)等,王才勇的《阿多诺音乐美学思想述略》(1986)、蒋一民的《分析美学与音乐美学》(1986)、叶传汉的《有关阿·沙夫语义学理论的几个问题和于润洋商榷》(1986)、马啸的《国外表演艺术医学的兴

起》(1986)、巩小强的《申克的音乐之树与乔姆斯基的语言之树》(1988)、叶纯之的《希林格作曲体系及其美学原则评价——从数学作曲法谈起》(1988)、修海林的《古希腊音乐美学思想概述》(1990)、徐良的《尼采与现代西方音乐美学的重构和确认》(1995)等。此外有许多译著和译文发表,为推动中国音乐美学的研究提供了学术滋养。

其七,音乐美学争鸣。突出者为"音心对映"的争论,如李曙明的《音心对映论——〈乐记〉"和律论"音乐美学初探》(1984)、牛龙菲的《"音心对映论"评析》(1985)、蔡仲德的《"音心对映论"质疑》(1986)、李曙明的《再论"音心对映"——兼析牛龙菲君的"乐心对映"》(1986)、修海林的《谈"音心对映论"之争》(1989)、李曙明的《东西方音乐美学之比较研究——兼答蒋一民与蔡仲德等诸君》(1990)、蔡仲德的《"和律论"再质疑》(1991)、李曙明的《"和律论"再研究》(1992)和《"对映"之再界说》(1993)等等。关于音乐的中西关系,在20世纪末再度掀起热潮,许多学者参与了争鸣,如管建华、蔡仲德、邢维凯、刘靖之等,以至于引发第六届全国音乐美学学术研讨会以"从美学的角度谈音乐的中西关系"为主题。

其八,关于中国当代音乐美学研究的梳理与研究。每年《中国音乐年鉴》中的"音乐美学综述"都属于此类。韩钟恩的《音乐美学研究》(1987)、王宁一的《音乐美学研究》(1987、1992)、修海林的《音乐美学研究》,以及宋瑾、杨和平、牛龙菲、罗艺峰等为《年鉴》撰写的同类文稿,都是对当时当年音乐美学研究的梳理。此外还有李曦微的《对我国音乐美学发展的回顾》(1986)等。何乾三的《上下求索,任重道远——在第四届全国音乐美学学术讨论会上的总结发言》(1991)是对1949年以来中国内地音乐美学研究和教学情况进行的一次梳理和概要。王宁一的《萌生·失落·复苏·发展——新中国音乐美学四十年(1949—1989)》(1993)则勾画了20世纪下半叶中国音乐美学的起伏线索。于润洋的《1991—1996音乐美学学科发展与学会工作的回顾与展望》(1996)如题所是,他作为学会会长做了当届(5年)的学术工作总结。

其九，后现代主义反美学研究。其他学界相对较早就开始研究后现代主义反美学，而音乐界则到了20世纪最后10年才陆续有零星和个别的研究。管建华较早发表相关文章，如《西方后现代音乐探究》(1989)、《后现代主义与文化危机感》(1994)、《浅谈后现代文化与中国音乐》(1994)、《解开殖民与后殖民的"死结" 走向文化平等的音乐对话》(1997)、《世纪之交：欧洲音乐中心论在中国解构之始——认识论哲学基础音乐学的解构》(1999)等。韩钟恩也发表了一系列相关的文章，如《当代音乐深度模式：后现代主义文化》(1990)、《当代文化深度模式拆解——20世纪中国音乐话语系统的两次失语》(1993)、《后现代文化语境中的当代音乐——人与文化物何以约定》(1994)、《当下新音乐叙事话语的拆解与重构——关于新音乐问题的再度诘问与辩难》(1995)、《当下人文生态及其文化工业语境——当代音乐对后现代主义文化约定的历史承诺》(1995)、《音响媒体被极度关注之后，旋律的当下处境，以及选择》(1999)、《音响媒体被极度关注，并感性作为最初的人本驱动——通过20世纪音乐回望之后的前瞻》(1999)等等。宋瑾发表的系列文章如《词义概要：后现代主义艺术》(1997)、《后现代主义音乐的简单界定》(1997)、《后现代音乐：焚烧与灰烬》(1997)、《"后现代"与中国当代音乐文化》(1997)等，他的博士论文《西方后现代主义文化逻辑中的音乐现象考察》(1999)专门研究了后现代主义及其相关音乐现象的问题。李诗原用后现代主义视角研究中国音乐作品，发表了《谭盾音乐与后现代主义》(1996)等文论。作曲家中也有人参与探讨，如杨立青应《中国音乐年鉴》委约而写的介绍西方后现代主义音乐的文章(1995)比较全面和准确，其他还有曹光平、金湘等，也曾发表过相关文章。

其十，其他方面，延续以往的思考，却是在对过去反思基础上的前行。如关于"音乐形象"的问题。杨琦的《论"音乐形象"》(1984)认为"'音乐形象'不是音乐艺术的本质特征，不是音乐艺术内容的核心，也不能作为评价音乐作品的标志，因而也不是音乐美学的重要范畴"，进而提出"应该

摆脱五六十年代苏联美学理论模式的束缚”的观点。蔡仲德的《形象、意象、动象——关于“音乐形象”问题的思考》(1986)一文则认为应该从音乐本身特点出发来思考问题,提出音乐之“象”是“动象”的概念,等等。在比较研究上,也有学者从事。如中西音乐美学思想比较方面,孙星群发表了系列文章和专著。其他还有叶明春的《赫拉克利特的“和谐”与周太史的“和同”之比较》(1998)等等。在音乐与文学的比较方面,潘必新和王次炤发表了一些专论。在历史人物之间的比较方面,有叶传汉的《“大音希声”的音乐美学蕴涵——儒道两家早期思想的比较》(1985)、曹利群的《试论嵇康与汉斯立克的音乐美学思想》(1986)等。在实用美学方面,也有坚持功用方向的言论,如赵沨的《音乐美学应为社会主义精神文明建设服务》(1983)等,体现了当时学术氛围的一个方面。此类探讨属于音乐与社会的关系,也具有学术意义。还有关于“音乐的阶级性”问题的探讨,《学术动态》编辑部梳理了当时的相关争论,包括杨琦的《关于音乐艺术的“阶级性”问题》(1981)、冯光钰的《阶级性、倾向性及音乐的特性——与杨琦同志商榷》(1982)和吴毓清等的同类文章(1981)。争议焦点在于是否赞成音乐具有“阶级性”,涉及如何理解“阶级性”,音乐是否具有不同阶级的“共赏性”等等。

第二类主要是音乐美学理论联系实际的应用研究。包括音乐教育、音乐批评、音乐思潮或流派的分析和研究。

其一,音乐教育中的美学问题研究。如姚思源的《音乐与美育》(1980)和《美育问题与音乐教育》(1983)、苏健的《试谈小学音乐课的美育教育》(1980)、周大风的《“可怜的秋香”给人以力量——美育问题点滴》(1981)、张文儒的《要重视中小学音乐教育——兼谈美育》(1981)、段银章的《社会主义艺术的性质及其审美教育特征》(1984)、管扬勇的《美育取消论和音乐教育》(1985)、韩钟恩的《〈乐记〉审美教育思想研究》(1985)、王晡的《为实现美育的目标而努力——谈师范音乐教育》(1986)、赵沨的《美育与音乐教育——在全国“国民音乐教育改革研讨会”上的发

言》(1987)、王伟任的《培养、提高音乐审美能力是普通高校音乐教育的主要任务》(1989)、冯光钰的《"寓教于乐"随想——从音乐功能谈起》(1990)、涂途的《音乐是美育的园地和阵地》(1990)、修海林的《美育的价值取向》(1996)、强化和放刚的《论音乐美育在高等教育中的重要作用》(1998)等等。

其二,关于"新潮音乐"的专门批评与研究。其中涉及作品评论和音乐思潮的分析与研究。如罗艺峰的《新时期音乐思潮一瞥——试论"崛起的一群"》(1986)和《新潮与传统》(1987)、彭志敏的《音乐新技法探索中的茫然、偶然与必然说》(1986)、王安国的《我国音乐创作"新潮"纵观》(1986)和《"新潮"作品研究与音乐美学》(1987)、李曦微的《新音乐的思索》(1986)、戴嘉枋的《面临挑战的反思——从音乐新潮论我国现代音乐的异化与反异化》(1987)、居其宏的《面对"新潮"的反思》(1987)和《"新潮"音乐的美学来源与流向》(1988)、孙星群的《从中西"体""用"观和认识论谈"新潮派"》(1988)、韩钟恩的《"新潮"音乐的"来路"与"出路"》(1988)和《绞断母语环链之后……能否继续文化颠覆?——[新潮]·[新潮]之后·[后新潮]断想》(1995)及《当下新音乐叙事话语的拆解与重构——关于新音乐问题的再度诘问与辩难》(1995)等系列文章、修海林的《新潮音乐评论中的几个问题》(1990)、宋瑾的《新音乐的呼唤:CANGAROO CARE》和《品味,真诚,"白纸"及阿姆斯特丹的呼吸》(1993)及《"浮瓶信息"与文化出路——对"新潮音乐"的别一种反思》(1997)等、汪申申的《现代主义音乐在中国的命运》(1995)等等。

其三,关于音乐批评的理论建设。如居其宏的《论音乐批评的自我意识》(1986)、罗艺峰的《论音乐批评》(1986)和《批评是表达一种理想——音乐批评学断想之一》(1987)、廖家骅的《音乐批评的审美思考》(1986)和《音乐批评的多层次性》(1987)、修金堂的《音乐评论与崇高心理》(1986)、曾遂今的《论音乐批评的科学性》(1996)等等。21世纪最初几年还有一些学位论文以音乐批评为题,如明言的博士论文(2002)等。李诗

原等也撰写了音乐批评方面的专著。

其四，关于近现代历史或当代生活中音乐现象或人物思想的美学研究。如普烈的《论歌词的意境——兼谈王国维的“意境说”》(1983)、魏廷格的《“淫威”还是挑战？——对贝多芬〈第五交响曲〉的不同理解》(1984)和《民间音乐收集工作中美学标准问题的随想》(1985)、茅原的《阿炳美学思想试探》(1984)和《从十首二胡曲看刘天华的美学思想》(1984)、杨翔的《从时白林“梦会”唱腔审美价值谈起》(1984)、蒋一民的《论音乐审美的低级趣味》(1985)、罗小平和高梁的《试论冼星海的美学思想》(1985)、马龙潜的《当前音乐生活中的美学潮流》(1985)、茅原的《从聂耳的创作看他的美学思想》(1986)、沈念兹的《略谈当代中国音乐艺术的发展趋向——兼议传统审美观念面临的问题》(1986)、袁丙清的《谈谈年龄与群众音乐审美心理变化的关系》(1987)、吕丁的《当代美国音乐中“唯理性”与“反理性”的两种倾向——巴比特与凯奇的比较研究》(1987)、曾遂今的《音乐听众分类的理论与实践》(1987)等、方红林的《音乐剧的现代审美价值》(1987)、徐东的《略谈青主的音乐思想》(1988)、林华的《丑、丑感及其在西方现代音乐中的运用》(1988)、廖雄的《倾斜与平衡——建国以来群众歌咏时尚心理探略》(1989)、茅原的《黄自美学思想辨析》(1991)、修海林的《江文也的音乐思想》(1991)、林华的《丁善德音乐创作的审美特征》(1991)、孙继南的《萧友梅的音乐美学思想与实践》(1993)、周海宏的《对现代音乐的美学思考》(1999)等等。

以上所列，仅仅是一些例子。在本书提供的目录中，文论数目远远超过这里的罗列，而且可以断言，实际研究成果并没有全数被收集。但从上文粗略的勾勒中，不难看出 20 世纪中国音乐美学的发展轨迹，具有以下几个特征：

其一，功利性逐渐减弱，学术性不断加强。尽管音乐美学思想自古有之，但音乐美学学科最初毕竟是在欧洲建立的，传到中国已是 20 世纪 20 年代。开始时没有明确的学科意识，或仅仅介绍西方音乐美学思想；受当

时时代的影响，无论是“左翼”还是其他思想倾向者，都不可避免地、或多或少地采取功利主义的态度。20 世纪中叶，又值政治运动，音乐美学和其他人文学科一样，不得不具有功利色彩。直到世纪后期，逐渐产生了中国自己的音乐美学学科研究，学术性才不断突出，学术性研究的比例才逐渐增加。

其二，从肤浅到深刻。在各个时期，中国音乐美学研究都不同比例存在着学术性探讨。但是对比中可以看出，后期的研究比早期研究更深刻。原因有两方面：一方面是社会环境往往对学术研究有利的方向变化，另一方面是学术自身的积累和进步。从发表的文论看，后期的成果数量大大增加，质量也大大提高，尤其是那些走向专职研究的学者，产出了许多高水平的作品；从学士、硕士到博士音乐美学专业毕业论文的数量不断增加，质量也不断提高。

其三，研究队伍不断壮大。如上所述，中国音乐美学研究成果的数量和质量呈曲线上升状态，相应的，研究人员的数量不断增加，水平不断提高。以中国音乐美学学会为例，在它成立后的 20 年间，成员从 30 余人发展到了 100 多人。还有许多未参加该学会的学者，包括其他学界的专家，也阶段性地选择音乐美学课题进行研究，并产出相当水平的成果。如李泽厚、宗白桦、蒋孔阳、王朝闻、朱狄、施东昌等美学或文艺理论学者。尤其要提到的是音乐美学教学，20 世纪 70 年代后期以来，各地音乐院校陆续开设专业或普通的音乐美学课程，培养了大量的专业或具有音乐美学基础知识的学生，如今已建立了本科、硕士、博士的培养层次结构。另外，通过学术讲座等方式，以及通俗性普及工作的开展，也使更多的人了解音乐美学。

其四，在中西关系的思维格局中发展。音乐美学学科传入中国时，正值新文化运动，以学习西方为主潮。从学术资源上看，基本上只有两个来源，一个是中国古代，另一个是欧洲。从研究人员的知识结构和文化身份看，基本上是中西结合的。从发表的成果看，其学术性格基本上包含了中

国和欧洲，尽管比例不一，有的侧重本土，有的侧重西方，有的二者并重。这就决定了20世纪中国音乐美学的思维是在中西关系的格局中进行的。这是一个特色，也是一个问题。在世界进入信息时代，一方面强调资源共享，另一方面强调多元发展的今天，突破中西关系的思维格局成了学科发展迫切需要的条件，因此这个问题有待于尽快解决。

其五，哲学基础不一。以往美学和哲学不分家，从学科谱系和思维方式上看，二者是同根的。因此，哲学基础几乎成了包括音乐美学在内的美学学科的"母体"(matrix)。有什么样的哲学基础，就有什么样的音乐美学性质。如同生物的品种一样。尽管从全部收集到的文献上统计，可以分出马克思主义哲学、中国古代诸子哲学、西方现代和后现代哲学、自然科学哲学等等，笔者认为实际上可以分成本质主义的和非本质主义的两种；而以前者为哲学基础的音乐美学成果占绝对大的比例。例如，"音乐美学"之"音乐"，在大多数学者那里是一个确定的概念，其内涵(本质的确定)实际上是以西方古典音乐为典型的听觉艺术，中国则为中西结合的"新音乐"。它不能涵盖全球所有文化中的音乐现象。这一点已由现代音乐人类学提出来了，而后现代反美学和现代语言逻辑理论也从不同方向提出了反本质主义的观念。

其六，应用研究相对薄弱。由于中国音乐美学学科意义的研究起步较晚，人们忙于进行学科建设方面的工作，因此在理论联系实际的应用研究方面相对不足。例如音乐批评，长期以来由政治领袖的言论或国家行政指令性文件来规范，改革开放后才出现一些相关研究，但是至今尚未成熟，或没有取得全面的进展。据悉，目前已经在一些音乐院校开设了音乐批评方面的课程，有学者正在编写教材。一些音乐批评方面的专著正陆续出版。相信不久的将来这个领域会有较大改观。当然，如果没有音乐美学提供坚实的基础，音乐批评将难以完成自身的学科建构和实践任务。

其七，反美学及其哲学基础研究不足，以至于对"音乐是什么"、"凯奇现象"、"谭盾与卞祖善之争"等，未能做出更好的解答或评判。

可以期待的是，经过学者们的努力，中国音乐美学学科建设和学术研究（基础研究和应用研究）将在新世纪、新挑战、新环境、新机遇中获得长足的发展，在借鉴其他学科成果中改进自身并取得突破性跃升。

（三）音乐社会学

音乐社会学，英文写作 Sociology of Music，法文写作 Sociologie de la Musigue，德文写作 Musiksoziologie 或 Soziologie der Musik，俄文写作 Социология Музыки，意大利文写作 Sociologia della Musica。从多种语言的读法可知，音乐社会学该学科与音乐和社会两方面均密切相关。音乐社会学一词强调了音乐，也指向了社会，则明确标志出音乐与社会相互联系的内涵。

汉语的“音乐社会学”与“音乐社会观”两个词组仅一字之差，表现出两种不同的概念内涵。前者是一门学科，在这门具有相应结构体系的学科中，研究相关的音乐与社会的互动过程；后者是一种观念，这种观念表达的是音乐的本质。而对音乐本质的探寻，是音乐美学的学科职能。

在中国和西方古代人们对音乐本质的认识中，在已经形成的音乐社会观里，出现了一些音乐社会学的萌芽、端倪，如音乐的听众问题、流行问题、流行的激发与抑制问题等等。但这些思想与庞大的音乐社会观思想体系比起来是较为薄弱的，往往还没有得到人们的重视与充分的认识展开。

19 世纪 30 年代法国的实证主义哲学家奥古斯特·孔德（Auguste Comte，1798—1857）提出“社会学”概念之后，音乐社会学在西方逐步可见端倪。然而，音乐社会学作为一门独立的学科活动，是继孔德之后于 20 世纪 20 年代才正式出现的。一般认为，音乐社会学作为一门独立学科研究活动的正式启动，是 1921 年以出版德国学者马克斯·韦伯（Max Weber，1864—1920）的未完成遗稿《音乐的理性基础和社会学基础》为其标

志。自此后80年来,世界各地的学者们站在不同的角度和不同的社会土壤中来看待音乐社会学,因而形成不同的音乐社会学的研究对象观念。总体而言,可以概括出三方面的研究对象观:社会成因对象观、社会作用对象观和音乐社会运动对象观。

所谓社会成因观,即把社会和音乐,看成是一对永恒的、互为因果的关系,而研究音乐形成、产生的社会原因。如德国学者康拉德·伯默(Konrad Boehmer)在英国《新格罗夫音乐与音乐家辞典》1980年版上撰写"音乐社会学"词条中说:"音乐社会学不能简单地归类为音乐学或一般社会学。它研究音乐与社会之间的一切关系,尤其着重研究音乐产品如何对社会的伦理标准、社会观念,以及社会行为产生影响,反过来,社会行为和社会形式又如何对音乐产品的某些特殊形式和风格产生影响……音乐社会学不同于传统的音乐之处,在于它不把音乐作品看作是它研究的终极目的,而是看作一个历史上的特殊事例,一个其规程对整个音乐生产不起支配作用的事例。"

美国学者E. A. 利普曼在美国《哈佛音乐辞典》上撰写的"音乐社会学"词条中,也表达了他的成因观:"由于音乐与社会的联系千丝万缕,密不可分,所以用社会学的观点来研究音乐是具有特殊价值的……社会的力量对音乐的类型及形式有着极大的影响,特定的社会条件和功能需求直接影响着音乐类型及形式的产生和繁荣。音乐社会学所研究的对象包括:音乐家的社会地位和经济状况、音乐的传播(包括技术手段)、音乐组织和研究机构、公共音乐生活、音乐欣赏和音乐评论、音乐风格的社会倾向……"

此外,德国学者恩格尔(Hans Engel)、德国学者鲁门赫勒(Rummenhoeller)、匈裔德国学者克奈夫(Tibor Kneif)等,他们持的成因观,其指导思想是因为有了社会和社会的变化,所以才有音乐的一切。学者们是以解释音乐、认识音乐的思想动机来看待音乐社会学的。

音乐社会学对象的社会成因观也曾在苏联20年代时期风行一时。卢

那察尔斯基在其论文《音乐艺术的社会根源》(1929)中强调艺术是社会交际的手段。阿萨菲耶夫在《作为过程的音乐形式》(1930)论著中触及了不同时代的音乐存在的社会条件,城市、农村的新旧日常音乐体裁的现状。雅沃尔斯基在《音乐社会学的紧迫任务》(1927)一书中认为,创作与社会、社会理解之间的联系具有重大的意义。

德国学者阿多诺(Theodor W. Adorno)强调了音乐作品意识形态的社会可阐释性。他认为,从受社会制约的角度出发,音乐作品及其组成部分都可以作社会证实和解释。音乐作品中的一个细小的部分、一个和弦、旋律的一次变化都是音乐社会学的研究对象,力图建立起"音乐反映社会"的学问——音乐社会学。

在音乐社会学的社会作用对象观方面,阿多诺提出了通过大众艺术实现"操纵意识"的理论。德国学者西尔伯曼(Alphons Silbermann)则认为音乐社会学的任务有五点:1. 对社会音乐组织做一个总体的结构与功能描述;2. 研究社会音乐组织与社会文化变迁之间的联系;3. 从音乐组员在功能上的相互依赖性及其行为、作用与标准的形成和表现方面进行结构分析;4. 对音乐团体进行分类;5. 对音乐进行预测与规划。西尔伯曼说:"如果音乐是一种社会活动,那么音乐社会学的课题,则是确认音乐活动本质的各种形态是什么,进而确认以特定音乐形态为中心而集合起来的特定社会集团是什么。在这里探求音乐的各种机能,同时研究音乐发展过程性质,亦即音乐的进化。"①他不是旨在探求音乐出现的社会背景,而在用社会学家的头脑观察、研究音乐对人的作用以及社会音乐组织的结构与功能。

20 世纪 60 年代以后,随着声音记录技术的飞速发展,钢丝录音、磁带录音、光电录音取代了早期的机械录音,立体声唱片及其电子还原系统取代了早期的机械还原系统。大众传播媒体(唱片、电台、电视台)介入音乐传播,使音乐传播的时空距离空前拉大。音乐对社会的作用(无论是所谓

---

① 索霍尔:《社会学和音乐文化》,列宁格勒 1980 年版。

正向作用还是负向作用)效应日趋明显和突出。所以,以苏联索霍尔为代表的一大批东欧音乐学者们,用音乐的社会作用观的思维、带着“音乐社会干预”和“音乐社会控制”的目的进行音乐社会学研究。鉴于这种目的,索霍尔的研究主张致力于社会音乐情报的收集和各种相关的研究活动。

在音乐社会学的运动对象观方面,当历史已经进入音乐传播、音乐物质基础和社会商品经济高速度发展的20世纪80—90年代时,社会音乐生活的方式、音乐的社会运动规律出现了新的变化。此刻,传统的成因观、作用观和传统的音乐社会学研习方式很难清晰地研究音乐中的社会问题和社会中的音乐问题。为此,中国音乐学者曾遂今在1997年出版的《音乐社会学概论》著作中试图以音乐的宏观社会运动观点,来拟定出中国音乐社会学的研究对象。作者把音乐在社会中的流动过程称为音乐的社会运动。音乐社会运动由三种运动方式组成:音乐的社会纵向运动、音乐的社会横向运动和音乐的社会综合运动。

音乐社会学从音乐的社会运动观念出发,其研究对象集中在三个层面上展开:1.对音乐社会横向运动的规律性的研究;2.对音乐横向运动参与者的研究;3.对音乐社会综合运动的预测研究。三方面的研究方向,构成了音乐社会学在音乐社会功能发挥的范围、在音乐的社会横向运动和综合运动范围内的研究对象。

从20世纪80年代起,中国的音乐学学者开始较为系统地介绍国外的音乐社会学学科研究状况。中国文联出版公司于1985年出版了中央音乐学院杨洸的译著《音乐社会学》,原著来源于《音乐社会学和美学问题》(〔苏〕A.索霍尔著,列宁格勒1980年版)中的《社会学和音乐文化》专题;人民音乐出版社于1990年出版了由金经言编辑的《音乐社会学·音乐词典词条汇辑》;上海音乐出版社出版了由孟祥林、刘丽华译的《永恒的旋律——音乐与社会》(〔奥地利〕库尔特·布劳考普夫著),本书出版未注明书名,实来源于布劳考普夫1982年的《在社会变革中的音乐——音乐社会学大纲》。另外,中央音乐学院教授俞人豪在《音乐学概论》(人民音乐出版

社,1997)中以《音乐社会学》为单篇介绍音乐社会学(第三章"体系音乐学"第四节"音乐社会学")。

此外,国内有关学者就音乐社会学的理论或实践问题以单篇文论的方式发表自己的看法和见解。

(四)音乐地理学

音乐地理学是一门以音地关系为理论基础,探讨各种音乐现象的地理分布、起源、传播、传承、变化,以及人类音乐活动的地域性结构的形成和发展规律的科学。[1]此外,就音乐地理学学科的相关问题,乔建中曾做如下论述,"在音乐学领域,音乐地理学是民族音乐学下属的一门子学科;在地理学领域,它是人文地理学之下的文化地理学的一门子学科。所以,它与人文地理学、文化地理学是总体与分支的从属关系。在人文地理学和文化地理学领域,以人—地关系为理论基础;在音乐地理学领域,则以音—地关系为理论基础。前者囊括了所有的人类文化事象,所以涉及十分广泛的研究对象;后者仅论及音乐,所以对象集中而单一。但它们又因为有一个共同的对象——人类生活的自然环境,故在学科理念、研究方法、体系架构方面又有诸多共同之处。特别是因为人文地理学、文化地理学已经有了较长时间的积累,而音乐地理学才刚刚起步,所以它肯定会大量吸收、引进,以便尽快进行学科的初步建设。"[2]

中国音乐地理学的形成,有三个方面的背景值得注意。

---

① 作为中国音乐地理学的这一界定,在20世纪90年代以来,乔建中先生在相关学术讲座、学术会议上曾多次做过不同角度、不同层面的论述。本综述之所以选择乔先生2002年的最新的"版本",是因为作为即将面世的学术专著《中国音乐地理学》对本学科的定义,不仅是一个相对完整、规范的学科界定,而且已经是一个相对固定的书面文本。

② 乔建中:《中国音乐地理学》,2002年下半年赴台湾讲学稿。

首先是这个学科形成的文化背景。具体地说就是中国传统文化中人们对地理与文化生成的关系的认识。中国是世界上最早注意到音乐文化地理分布的国家之一。乔建中在《论中国传统音乐的地理特征及中国音乐地理学的建设》一文中对华夏民族音乐地理观念做过这样的简要描述：

> 在先秦文献中，人们把传说中的歌唱内容分为“南音”、“北音”、“东音”、“西音”（详见《吕氏春秋·古乐篇》）；公元前6世纪问世的《诗经》“国风”也依照地区（国家）编排，一地一“风”，全面反映了北方（主要是黄河流域）各地的民间歌唱；汉魏时代的民间音乐收集者，更加注意它们的地域之别，如“赵、代、秦、楚之声”，如“吴歌”（或称吴歈）、“西曲”等。正是因为这个传统，后世的各种民间音乐称谓，无论民间歌曲、民间歌舞、器乐、说唱、戏曲，还是寺庙音乐，都一律要加上它们所产生或流传的地名，大者如“江南丝竹”、“东北二人转”，中者如“广东音乐”、“四川清音”、“湖南花鼓戏”、“徽剧”、“楚剧”、“鲁西南鼓吹”，小者如“西安鼓乐”、“常德丝弦”、“长阳薅草锣鼓”、“沪剧”、“锡剧”等。这种明确的地理区域标示，一方面反映了中国传统音乐十分丰富和同一品种不同的地域差别，同时，也说明中华民族自古就有较强烈的音乐地理观念。①

其次，是文化地理学在中国的形成、发展。它是中国音乐地理学形成、发展的外因。

尽管近代有梁启超的《地理与文明之关系》、《中国地理大势论》等著述，以及后来的李大钊、著名地理学家竺可桢等对文化与地理关系理论的介绍、阐发，但是，在20世纪上半叶的中国，这门学问没有得到应有的发展。20世纪50—60年代，由于内地学界受苏联的影响，只承认有经济地理学而无文化地理学。所以在20世纪80年代以前，除了香港学者陈正祥的《中国文化地理》外，内地学界的这一领域，乃一片学术空白。直到1980

① 乔建中：《论中国传统音乐的地理特征及中国音乐地理学的建设》，载《中央音乐学院学报》1998年第3期，第8—9页。

年，文化地理学才获得了一个崭新的生机。人文地理学开始起步，确定了学科的整体方向和结构系统。文化地理学领域借当时的"文化学热"及传统地理学向深层开掘的大好时机，开启了学科全新的历史进程。20年来，文化地理学的专著从无到有，学术成果日积月累，成为一个备受关注的领域。在学科理论方面，出版了学科概论、专论，如李旭旦主编的《人文地理学概论》，赵世瑜、周尚意的《文化地理学概说》，王会昌的《中国文化地理》等；在区域文化研究方面，出版了《中国地域文化丛书》（辽宁教育出版社，24册）、《中国地域文化概论》（山东美术出版社，300万字）等鸿篇巨制以及《中国历史文化区域研究》等。这些学术成果的问世，一方面说明了人文地理学的纵深发展，另一方面也促使了相关交叉学科的形成、发展。

中国音乐地理学形成、发展的第三个方面的学术背景是音乐学的发展，尤其是民族音乐学的空前活跃。这是中国音乐地理学形成、发展的内在原因。

对于音乐的地方风格、区域色彩，乃至于民歌色彩区的问题，20世纪50—60年代，有些音乐研究者、教育者在研究过程和课堂教学中，曾不同程度地被强调过，如耿生廉先生等；有人认为，1962年杨匡民的《湖北民间歌曲音调特点区分示意图》，是目前所知的中国传统音乐文化地理学研究的先声。1964年，杨匡民发表了《湖北民歌穿歌子分析》一文，是上述研究模式的继续。但这些与作为独立的一门学科的中国音乐地理学的研究，确实还不可同日而语。然而，不可否认的是，他们敏感的学术触角所及，是这个学科建设的前奏准备。从这个意义上讲，他们的学术成果，对这个学科的孕育、形成具有一定意义。

20世纪的音乐学界有关中国音乐地理的研究就是在以上所述的学术背景下开展起来的。"首先，在同一时期，一些民族音乐学家从陆续翻译介绍的欧美民族音乐学著述中了解到，把一种音乐与其根植之文化环境联系起来考察，是民族音乐学最重要的基本研究方法之一。这种方法，本

质上是含有文化地理学性质的"。[①]基于这一理论，霍恩博斯特尔和萨克斯曾提出"音乐文化圈"，巴托克、柯达依提出"音乐方言区"，梅里亚姆、内特尔提出"音乐文化区"等等相似的主张。对于方兴未艾的中国音乐学界来说，它们无疑提供了一种新的观察方法和理论指南。其次，也在这一时期，中国内地的文化地理学研究一度成为人文学科领域研究的一个热点，其中，有关语言地理学的研究，有关中国古代地域文化区的形成和划分的研究，有关文化——地理——人三者关系的研究，同样使关注中国传统音乐地理分布的学者获益匪浅，并促使他们严肃地面对自己的研究对象，开始认真思考本领域的同一类学术课题。再次，受到以上两方面的学术成果的启示，不少中国传统音乐研究者以很浓厚的兴趣深入到研究中国传统音乐的地理分布这一领域中去，并相继发表了一系列专论。[②]

研究首先从民歌领域开始，并逐渐扩展到中国传统音乐的其他门类。而民歌研究最突出的则是引入"色彩区划分"。较有代表性的如：杨匡民的《湖北民歌三声腔及其组织结构》(1981，内容详见本综录内容提要或著作摘要，以下所列篇目同)，王耀华的《福建民歌的色彩区及其调式、音调特点》(1981)，江明惇的《汉族民歌概论》(专著部分章节，1982)、《汉族山歌研究》(1982)，苗晶的《我国北方汉族民歌近似色彩区的划分》(1983)。随后，少数民族民歌研究者还提出了"色块划分"理论，如胡家勋的《贵州彝族民间歌曲的色块划分及其成因探究》(1984)、李惟白的《民族音乐文化色块论》(1984)。此外，还有费师逊的《民族音乐与文化流》(1988)。1985年，苗晶、乔建中的《论汉族民歌近似色彩区的划分》以专著形式出版，标志着"民歌色彩区"的研究进入了一个新的阶段。该著以汉族民歌分布的自然地理背景、古代文化背景、语言背景、社会背景、人口迁徙与民

① 沈洽：《民族音乐学十年》，见《中国音乐年鉴(1990年)》，中国艺术研究院音乐研究所编，山东教育出版社。

② 乔建中：《论中国传统音乐的地理特征及中国音乐地理学的建设》，载《中央音乐学院学报》1998年第3期，第8页。

歌传播等等因素为依据，将汉族民歌划分为东北平原、西北高原、江淮平原、江浙平原，闽台、粤、江汉、湘、西南部高原等十个近似色彩区和一个客家民歌特区，并对各区的基本特征逐一描述。这是从自然、人文地理等方面对中国汉族民歌的第一次宏观而系统化的把握和论述。此后，民歌区域特征、歌种流布等方面的研究还有黄允箴的《论北方汉族民歌色彩区的划分》(1985)，乔建中、苗晶的《黄河流域东西部民歌区的形成及其风格特征的比较》(1987)，黄允箴的《北方汉族民歌中的变宫音》(1987)，杨匡民的《民族旋律地方色彩的形成及色彩区的划分》(1987)，王庆沅的《湖北兴山特性三度体系民歌研究》(1987)，张佩吉的《长江流域田歌的初步探究》(1988)，乔建中的《音地关系论》(1988)，黄允箴的《汉族人口的历史迁徙与南方汉族民歌的色彩格局》(1989)，苗晶的《民歌比较研究中的几个问题——地属、族属与风格差异》(1995)，杜亚雄的《汉族民歌音乐方言区及其划分》(1993)等。此外，苗晶的《1980年以来汉族民歌研究工作的回顾与思考》(1993)对民歌色彩区研究进行了综述。上述专论在方法论、划分依据、学术视野等方面可以说各有所宗，但它们研讨的“焦点”基本上是共同的，即中国传统音乐的空间分布。就总体学术进展而言，它们称得上是中国的音乐地理学研究在学科建设初步阶段的第一批成果。

这里要特别强调的是民歌色彩区的划分对“中国民间歌曲集成”这一巨大工程的影响。继湖北卷(1988)后，山西、内蒙古、浙江、陕西、广西、江西等省卷的“民歌集成”先后运用了这一方法，均明确色彩区片划分该省民歌。后来出版的其他一些省卷，虽未直接划分色彩区，但也或多或少地受了色彩区划分的理论以及音地关系理论的影响。“民歌集成”对民间歌曲与地理的关系的梳理，民间歌曲的地域色彩、地方风格的描述，既是音乐地理学学术成果的实际运用，也是音乐地理学研究的学术成果，更为其后的音乐地理学研究与学科建设提供了丰富的资料和基础准备。此外，民歌色彩区划分学术研究的成果还被运用于高等艺术院校的教材建设中，如周青青的《中国民歌》(专著部分章节,1993)、王耀华主编的《中国传

统音乐概论》(1999)。凡此,不论是对学术成果的推广,还是对人才学术理念的影响,都对音乐地理学的建设起到不可估量的作用。

除了民歌色彩区研究外,20世纪80年代之末至90年代之初,中国音乐地理学的研究还呈现出了一些新的学术特点。首先是研究领域的拓展。如刘正维的《戏曲声腔分类新论》(1988),陈复声的《孟姜女调在曲艺音乐中的传承性与变异性》(1988),蒲亨强、蒲亨建的《武当山青城山道教音乐之比较研究》(1988)等等,涉及中国传统音乐的各个门类。尤其是刘正维的《戏曲腔式及其板块分布论》(1993),可以说是对民歌色彩区的研究方法的发展。文章以戏曲唱腔的基础结构为对象进行分析,提出了一个新的概念——"腔式",并对"腔式"的各种形态和功能进行了分类描述。蔡际洲还对此论做过评述(《腔式板块理论与音乐地理学》,1991)。其次是突出"文化"的研究。如赵宋光的《音乐文化的分区多层构成描述》(1992)、王灿的《沪剧与地域文化》(1995)、冯光钰的《鼓吹乐的传播与文化生态环境》(1996)、凌瑞兰的《试论满族音乐历史发展的三大文化圈》(1996)、李敬民的《论豫南音乐文化区划的背景依据》(1999)、杨民康的《中国南传佛教音乐文化圈和文化丛特征》(1999)等等,从元理论层面到具体门类研究,从特定区域的文化区划到不同民族的文化圈,有全面开花之势,显示了"从文化看音乐"的理念、方法已被广泛接受、运用。第三是地域性特色研究与区域间的比较研究。如乔建中、苗晶的《黄河流域东、西部民歌区的形成及其风格特征的比较》(1987)、杨长雄的《谈赣东北民歌的过渡性特征》(1988)、赵翔的《土汉音乐混融区民歌的形态特征》(1995)、邓光华的《贵州土家族傩仪音乐地域性与跨地域性研究》(1997)、王学仲的《论民间音乐地域特色的相对性与模糊性》(1998)、徐雅岚的《湖北民歌的二、四句式结构特征及其地理分布》(1998)、王志毅的《〈茉莉花〉的地理属性》(1999)、赵毅的《壮族民歌的区域性特征》(1999)、王耀华的《福建传统音乐》(专著部分章节,2000)、蔡际洲的《长江流域音乐文化巡礼》(2000)等等,从过渡性、区间比较,到地理分布的不同角度、层面

对“一定区域”进行把握和探究。这是系统化研究的一个必然过程。第四是特定乐种的源流考证以及传播研究。如王庆沅、卢天生的《荆楚古音考》(1988)、钱仁康的《〈老八板〉源流考》(1990)、王耀华的《客家山歌音调考源》(1992)、冯光钰的《中国同宗民歌》(专著有关内容,1998)等等,体现的是一种纵向的把握。

蔡际洲于1999年在《交响》上发表的《关于中国传统音乐文化地理学研究的思考》,对音乐地理学研究现状进行综述认为,关于中国传统音乐文化地理学的研究,按各自的研究特点大体可分为两类:一是侧重音乐的地理分布,二是侧重不同地区的音乐传播。前者的主要研究目的在于对某一传统音乐进行地理区划或在音乐形态的研究上兼及地理分布。其体裁样式主要为民歌、戏曲两类,其他体裁涉及较少。后者或侧重音乐本体的研究,即在考察不同地域音乐的关系时,以音乐形态的研究为主;或既有音乐形态的比较研究,又考虑这种传播与一定地理环境(含自然地理环境和人文地理环境)的关系。该文认为,这些研究为以后的研究奠定了坚实的基础,也积累了不少方法和宝贵经验。由于这一领域的研究目前尚处探索阶段,因此该文还提出了若干值得思考的问题。①显然,蔡文中提出的一些问题,确实值得我们深入地去思考、探索。

但学术研究,不能绕开原点。无可否认,以上所述及的和未述及的学术成果,确实堪称为中国音乐地理学研究奠定了坚实的基础,但对于音乐地理学学科建设而言,必须梳理出学科发展的脉络,更重要的是确立其学术原点。1988年,乔建中在香港“中国音乐与亚洲音乐研讨会”上发表的论文《音地关系论——从民间音乐的分布作音乐地理学的一般探讨》,是中国音乐地理学学科建设的第一个学术原点。正如王耀华所评述的,“无论是对于中国民间音乐中的地理因素的分析,或者是对于表层关系——环境对体裁的‘选择’、深层关系——地理因素所造成的民间音乐风格区

① 蔡际洲:《关于中国传统音乐文化地理学研究的思考》,载《交响》1999年第4期。

的论述，还是对于储存关系——作为保护传统文化自然屏障的地理环境的研究，(该文)都是旨在'把一定文化区(圈)中民间音乐的空间分布状态同它所赖以形成、传播的地理环境联为一体，进行多种角度的考察，从而找到两者间的诸多联系'。"[1]乔建中对音乐与地理的关系的关注开始于20世纪70年代末80年代初，较有代表性的成果是《汉族山歌研究》(1982)，文章认为，"气候、地理与山歌体裁的流布形势如此相似，绝非巧合，而是反映了前者作为一种物质因素对后者这一精神现象所产生的决定性影响"。随着关注度的增强，对音乐与地理关系的研究一步步地展开、深入，视野逐步拓展到民俗、语言、气候、歌唱状态、声音选择等方面，意识到关注民歌与地理关系的研究"不仅能为我们提供十分广阔的思维空间，还能为民族音乐其他部分的研究提供重要的材料和思路"。[2]不论是汉族山歌、山东民歌、花儿研究，还是后来的《下四川》、《五更调》、壮族"三声部"民歌、四种北方鼓吹乐的比较分析等研究中，"都在字里行间触及了音乐与地理、语言、古代文化的关系，使读者从各种具体描述中，直接领略到中国音乐文化的多样、丰富，并进一步透过它的多样、丰富，触摸到它的地脉、文脉、语脉共生共存、相互影响、传承不息的深厚、博大的生命力"。[3]从以上梳理可以发现"音地关系论"这样一个学术原点不是凭空而出，而是十余年的学术研究累积的结果。

随后，乔建中的研究继续纵深拓展，成果表现在两个方面。其一是典型性个案的微观探究，如《〈下四川〉研究》(乔建中，1993)。某一特定文学母题相维系，或由某一特定音乐主题相维系的民歌群，以其内部的多种亲缘关系体现出民歌的传承、传播、演变规律，以及蕴藏于其中的社会文化特

① 王耀华：《脚踏实地　真诚执著——读乔建中〈土地与歌〉》，载《人民音乐》1999年第6期。

② 李月红：《学术与生命》，载《音乐艺术》2000年第1期。

③ 王耀华：《脚踏实地　真诚执著——读乔建中〈土地与歌〉》，载《人民音乐》1999年第6期。

征。在中国汉族民歌中,属于此两类现象者不少且分布广泛。该文对以"四川"为文学母题的一组民歌作个案研究。选择了歌唱内容都程度不等地与"四川"有这样那样的联系,但在音乐体裁、结构、风格方面又各有所宗的四首民歌。作者认为研究这类民歌群的形成原因、分布环境、体裁属性、曲体结构及相互异同,有助于我们从深层认识某一民族、某一地区民歌文化的一些本质特色。个案研究的目的在于:进一步寻觅其社会历史成因及由它体现出的中国民歌传播接受模式,以及同文学母题民歌群的文化地位及历史价值,为日后的同类研究摸索一种新的思路。其二是文化背景的宏观把握的深入探讨,《试论中国音乐文化分区的背景依据》(乔建中,1997)。该文从地理、语言、古代文化等三个方面来探寻中国音乐文化分区的背景依据,突出音乐的文化观,从文化的角度来认识音乐的内涵。

1998 年初出版的《土地与歌——传统音乐文化及其地理历史背景研究》是乔建中近十年的学术论文选集,从副标题可以窥见选编是书时的学术倾向。"自 20 世纪 80 年代初通过对传统音乐的一些个案研究,开始注意中国传统音乐的空间分布现象,进而发表了关于汉族民歌的区域划分的意见,后来,又进入有关'音——地——人'关系的一系列探讨,其目的,是想通过对中国传统音乐空间分布的较全面的认识并在此基础上,初步建立起一个关于中国音乐地理学的理论框架。"[①]该书出版的同年,乔建中发表了《论中国传统音乐的地理特征及中国音乐地理学的建设》(1998),文章从中国地理地貌为中国传统音乐所提供的发生发展环境、中国传统音乐的空间分布及其与地理环境之间的依存关系、作为文化地理学的音乐地理学研究三部分论述。本文可以说是他致力于中国音乐地理学研究和学科建设的又一成果,也标志着中国音乐地理学研究的理论框架的架构完成。

从"音地关系"的提出,到学科研究理论架构的完成,中国音乐地理学

---

① 乔建中:《论中国传统音乐的地理特征及中国音乐地理学的建设,载《中央音乐学院学报》1998 年第 3 期。

研究又形成了一个新的学术原点，完成了一次学科研究、建设的质的飞跃，但学术发展的脚步总是历史地发展。当音乐地理学的研究日见深入，这个学科发展形成的理念，也逐渐地渗透到了其他学科和领域，甚至社会生活中——进入教材系列走进学生课堂（周青青的《中国民歌》、《中国音乐文化大观》等）、进入了音像制品领域走进人们的日常生活（《典藏中国音乐大系·土地与歌》等），音乐地理学这个学科面前的可为之事还很多。

世纪之交的几年中，已经有诸多的积累、基础，而且有不少青年学子加入这个行列，形成梯队，中国音乐地理学这个新兴学科将在新的世纪取得长足发展，逐步走向成熟，并成为一门显学或许是必然的。

（五）乐种学

1. 乐种学学科建设的基础性工作——乐种的广泛收集与整理

乐种一词，大家并不陌生，20 世纪 50 年代以来，一直被约定俗成地专用于传统器乐合奏诸品种的研究。乐种一词最早见于 1957 年杨荫浏、曹安和合编的《苏南吹打曲》总论之七“吹打曲的历史关系”中，其论述为：“在明末清初，约当 18 世纪的时候，这种音乐已与现在一样，一方面流行于民间，成为民间音乐的一个乐种……”文中将苏南吹打（即十番鼓）称为一个乐种，但没有对乐种一词作任何界定与解释。对乐种一词的界定，第一次出现在《民族音乐概论》中，其论述为：“不同乐器组合，加上不同的曲目和演奏风格，形成了多种多样的器乐乐种。”以后其他著作的论述基本上没有超出这个范围，更多地谈到乐种类别的划分，如高厚永在《民族器乐概论》中言：“鉴于目前对‘乐种’的划分在细则上不尽一致，因此，笔者再次提出以乐器编制及其配置特点为原则的分类办法。”袁静芳在《民族器乐》中，也只是强调了目前乐种之划分仅适于汉族，“本文为论述上的明晰，依据各地方乐种乐队编制和演奏上的特点，将中国汉族民间合奏音乐划分为五个类别”等等。乐种是一种社会历史文化现象，他的直接传承者

和原始梳理者，是那些把握并演奏该乐种的民间音乐家或寺院道观中的艺僧、道士，他们主要用口传心授或乐谱记录的方法来接续、发展乐种的传统和艺术生命。乐种学学科的开拓与建设，乐种的广泛收集整理是其不可缺少的基础性工作。20世纪前后乐种的收集整理与抢救工作，主要来自三个方面，即民间的整理传承、专业音乐工作者的收集与整理、国家重点科研项目的收集与抢救工作。

(1)乐种在民间的整理与传承

早在16—17世纪，民间已存有对某些古老乐种的乐谱记录。

见于明代的乐谱有：

《新刻增补戏队锦曲大全满天春》二卷，明万历甲辰(1604)，载有乐曲146首；[①]

《精选时尚新锦曲摘队》一卷，明万历年间(1573—1619)，集芳居主人精选，载有乐曲52首；[②]

《新刊弦管时尚摘要集》三卷，明万历年间，玩月趣主人校阅，载有乐曲74首。[③]

见于清代的传谱就比较多了。在一些古老的乐种中，均存有一定数量的抄本。如西安鼓乐，存有乐谱抄本百余部，[④]其中早期乐谱有：

《乐器谱》，西仓永丰乐器社传谱，清顺治元年三月元日抄本(1644)，载有套曲26首；

《乐器谱》，西仓永丰乐器社崔世荣供谱，清顺治二年六月抄本

---

① 乐谱藏英国剑桥大学图书馆。见瀚海书林李碧峰、陈我含梓：《明刊闽南戏曲弦管选本三种》，龙彼得辑，台北南天出版社，1992。

② 乐谱藏德国萨克森州立图书馆。见书林景辰梓行：《明刊闽南戏曲弦管选本三种》，龙彼得辑。

③ 乐谱藏德国萨克森州立图书馆。见霞漳洪秩横梓行：《明刊闽南戏曲弦管选本三种》，龙彼得辑。

④ 乐谱存陕西省文化厅李石根处。

(1845)，载有乐曲(套)12 首；

《鼓乐、赚、小曲本俱全》，西仓永丰乐器社崔世荣供谱，清康熙二十八年六月抄本(1689)，载有套曲 17 首，小曲 49 首，大乐 2 套；

《鼓乐谱》，显密寺程天相供谱，清嘉庆十四年正月初一抄本(1809)，载有乐曲 71 首；

《湛簿俱全》，东仓乐器社赵庚辰供谱，清道光二十五年菊月抄本(1845)，载有乐曲 21 首。

中国佛教京音乐中存有乐谱抄本 14 部，[①]其中早期乐谱有：

《音乐腔谱》，清康熙三十三年十月初一(1694)永乾抄本，载有乐曲 48 首(含套曲 6 首)；

《京音乐谱》三册，清道光十七年六月十八日习学抄本(1837)，载有乐曲 79 首(含套曲 4 首)；

《音乐谱》，清咸丰三年北京某寺院抄本(1853)，载有乐曲 44 首(含套曲 1 首)；

《北京天仙庵音乐谱》，清光绪十三年三月初三妙申抄本(1887)，载有乐曲 55 首(含套曲 3 首)，法器谱 11 首；

《成寿寺旧谱》，抄本年代不详，载曲目 139 首(含套曲 9 首)，法器谱 48 首。

福建南音中存有乐谱抄本 20 余部，其中早期乐谱有：

《文焕堂初刻指谱》，编于 1857 年，载指套 36 套，谱 12 套；[②]

《南音指谱》，林梓玉编，编于 1914 年，载指套 44 套，谱 17 套；[③]

《泉南指谱重编》，林霁秋编，编于 1912 年，载指套 42 套，谱 13 套；[④]

---

① 乐谱存中国艺术研究院音乐研究所。

② 编者不详，福建厦门出版社。

③ 台北出版，台北施合郑民俗文化基金会于 1991 年再版。

④ 上海文瑞楼刊印，最后的序文是癸亥年(1923 年)。

《御前清曲》,1920 年再版,载曲 160 首。[1]

另外,重要乐谱还有《弦索备考》[荣斋辑,嘉庆甲戌(1814)抄本,载有十三首弦索套曲],《音乐谱》渠子明抄本[民国十年三月序(1921)]等等。中国艺术研究院音乐研究所在英中文化协会资助下,于 1993 年 7 月至 1994 年 5 月对河北音乐会进行分期普查,了解到河北音乐会各会目前保存的乐谱抄本约 50 余册,[2]总曲目约 2650 首。散见于全国各地的诸多乐种中,亦存留不少乐谱抄本,它从民间传承的角度,展现了乐种在历史发展中的脉络与艺术生命力,为我们存留下来一笔丰硕的音乐文化财富。但是,从总的方面来看,乐种在民间的实际传承与乐谱的遗存相比,落差是比较大的。可以说,古老乐谱在民间的传承,只反映了中国乐种在民间艺术内涵中的很小一部分。

(2)专业音乐工作者对乐种的收集与整理

我国专业音乐工作者对乐种的收集与整理工作,在 20 世纪 50 年代以后有了较大的进展。到目前为止,被介绍和研究的乐种已有 50 多个,主要乐种有西安鼓乐、福建南音、中国佛教京音乐、河北音乐会、十番锣鼓、十番鼓、江南丝竹、云南洞经音乐、潮州锣鼓与弦诗、客家音乐、晋北笙管乐、山东鼓吹乐、辽宁鼓吹乐、吉林鼓吹乐、维吾尔族十二木卡姆、伊犁鼓吹乐、土家族打溜子、天津法鼓、河南十盘乐、广东音乐,等等。收集整理(或译谱)乐种曲谱百余册。其中特别是杨荫浏、曹安和先生对乐种所做的调查范例与研究成果,对乐种的实地考察、录音记谱、理论研究均具有开拓性、启迪性、指导性的楷模意义。其次,李石根等人,以毕生精力专注于西安鼓乐的普查、收集、整理与抢救工作,收集散存于民间的西安鼓乐抄本百余部,记录乐曲1000多首,其中套曲160余套,录制音响40余盘(每盘60分

---

① 《御前清曲》编者不详,厦门会文堂石印再版,初版年代不详。

② 中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐年鉴》编辑部编,田青主编:《中国音乐年鉴》1994 年卷,1995 年卷,1996 年卷,山东友谊出版社,1995—1997。

钟),在西安鼓乐的抢救工作方面成绩卓著,为后人学习、研究西安鼓乐奠定了坚实的基础。各省、市、县的无数音乐工作者,在收集、整理、抢救传统乐种工作中,都做了大量的工作,为乐种学学科的确立与建设,创造了重要的基础性条件。

以上所收集的民间乐种曲谱,对民间传承是一个重要的补充,也是20世纪乐种研究工作所迈出的重要的第一步。

(3)国家重点科研项目《中国民族民间器乐曲集成》的编辑出版工作

为了更好地继承和发展我国民族民间音乐的优良传统,建设和繁荣具有民族鲜明特色的中国当代音乐文化,中华人民共和国文化部、中国音乐家协会于1979年联合发起对我国民族民间音乐进行一次全面系统的收集整理工作。1983年,《中国民族民间器乐曲集成》(以后简称《集成》)的收集、整理与出版工作,被确定为全国艺术学科国家的重点科研项目,以1984年3月26日—4月19日在河北省石家庄召开的"《中国民族民间器乐曲集成》第一次编辑工作会议"为该项目全面启动的标志,会议讨论了《集成》工作的编辑方案、民族民间器乐曲的普查与收集范围、《集成》的编选与分类、《集成》的记谱规格与各项文字撰写的要求等等问题。文化部与中国音乐家协会任命《集成》主编:李凌,副主编:黄翔鹏、丁鸣、王民基(常务),(1995年增加副主编袁静芳)。以这次编辑工作会议为开端,在全国30个省、市范围开启了这项具有重要学术价值与深远历史意义的跨世纪的宏伟文化长城工程。

到2000年12月为止,已收集、整理、编辑出版的《集成》有16部,这些卷本是:

陕西卷,刘恒之主编,人民音乐出版社出版,1992年12月

上海卷,李民雄主编,人民音乐出版社出版,1993年12月

湖北卷,史新民主编,人民音乐出版社出版,1994年6月

山东卷,张凤良主编,中国ISBN中心出版,1994年8月

浙江卷,马骧主编,中国ISBN中心出版,1994年10月

宁夏卷,刘同生主编,中国ISBN中心出版,1995年12月

湖南卷,孙渊主编,中国ISBN中心出版,1996年8月

辽宁卷,丁鸣主编,中国ISBN中心出版,1996年12月

新疆卷,周吉主编,中国ISBN中心出版,1996年12月

甘肃卷,郝毅主编,中国ISBN中心出版,1997年6月

河北省,王杰主编,中国ISBN中心出版,1997年9月

河南卷,李书印主编,中国ISBN中心出版,1997年12月

江苏卷,杭文成主编,中国ISBN中心出版,1998年9月

四川卷,杜天文主编,中国ISBN中心出版,1999年11月

山西卷,刘连昌主编,中国ISBN中心出版,2000年8月

吉林卷,王充主编,中国ISBN中心出版,2000年12月

通过《集成》的收集、整理、出版,抢救了不少濒于消亡的乐种与流失的乐曲,数以千计的音乐工作者,深入基层,不畏艰辛,为中华民族音乐文化的传承与建设,做了大量的工作,也正是在这项跨世纪的宏伟文化工程中,培养造就了一批基层的音乐理论研究人才。这批人创造了中华民族具有里程碑意义的文化伟业。

其中不少乐种是第一次得到较完整的收集与整理。如陕西、甘肃、宁夏、河南等地的鼓吹乐,浙江、湖北、湖南的吹打乐、弦索乐,湖南、江苏等地的锣鼓乐等等。仅16个省市出版的《集成》,考察、收集、整理的乐种有百余个,总曲目约6000余首,其中套曲约300余套。为乐种的理论研究工作提供了重要的第一手文献资料,为乐种学学科的建立奠定了坚实的基础。

2. 乐种学学科建设的理论奠基工作——乐种理论研究的进展

(1)乐种考察方法的继承与发展

中国传统乐种的传承与采集、梳理工作如前所述,至少在明代已见有对乐种乐谱的学习、收集、整理与记录。中国传统乐种的收集、整理工作,除了一般民间音乐采风工作应注意的共通性特点外,还存在着自身艺术规律上的诸多特性,从物质构成方面来看,如乐种的各种演奏形式、乐队

组合特点，乐器的形制与性能特征，演奏指法、弦法与乐谱谱字、传统调名、调高的对应关系，等等；从音乐形态方面来看，乐器演奏技巧与地方风格的关系，传统乐谱的记录与实际演奏的关系，该乐种特殊的旋律发展手法以及曲式结构基本特点，等等；从人文背景来看，乐种生存、发展、变异的社会条件，以及民俗、仪式中的乐种，等等。历史上的重要传谱大多有以上情况的全面论述或部分论述，这方面的传统是值得重视、总结、归纳的。

回顾20世纪以来中国传统乐种在考察方法上的继承与发展，从正式出版的乐谱来看，专业音乐工作者注意到中国传统乐种在传承上的这一历史规律与特征，并能适应时代发展，进行科学化、规范化整理传统乐种的学者，应该首推杨荫浏、曹安和先生。他们早在20世纪50年代的考察、收集、整理、记录工作中，就体现了这一认识与特点。

① 对乐种的乐队组合有详尽的考察与记载，对其中主要乐曲均有准确的绘图，为后人学习该乐种提供了可靠的科学依据。

② 对乐种乐队中的主要旋律乐器，特别是主奏乐器与定律乐器，除绘制精确的形制图外，对其指法（或弦法）与乐谱谱字以及传统调名、调高的对应关系，有着详细的调查与记录。

③ 对民间传谱演奏上即兴性、灵活性的理解与把握，在考察中即注重演奏谱的录音记谱，同时亦注重民间原始骨干谱的收集与学习。

④ 对乐器演奏技巧的考察与记录，以求真正把握民间音乐的演奏风格特征。

⑤ 注重对该乐种独特的旋律发展手法与曲式结构特征的考察与论述，等等。

（2）乐种本体的理论研究

①乐种在理论上的总体归纳与梳理

20世纪对乐种的大量收集、整理、记录、出版工作，为乐种在理论研究上的总体归纳与梳理奠定了一定的基础。50年代以来，对乐种在理论上的总体归纳与梳理，具有代表性的论著如下：

中央音乐学院中国音乐研究所编:《民族音乐概论》,音乐出版社,1964年。该书在我国第一次将中国民间器乐合奏按演奏形式特征划分为五大类,涉及17个乐种。

高厚永著:《民族器乐概论》,江苏人民出版社,1981年。乐种的分类方法与《民族音乐概论》基本上是一致的,涉及17个乐种。

叶栋著:《民族器乐的体裁与形式》,上海文艺出版社,1983年。该书将民间器乐合奏分为两大类,涉及21个乐种。

袁静芳编著:《民族器乐》,人民音乐出版社,1987年。本书沿用民间合奏音乐五个类别的分类方法,涉及19个乐种。

王耀华著:《中国传统音乐概论》,台北海棠事业文化有限公司,1990年。该书在中国传统音乐三大乐系与中国音乐体系的九个支脉的分类原则下,论述了四个支脉中的4个代表性乐种。

李民雄著:《民族器乐概论》,上海音乐出版社,1997年。该书对民间器乐合奏的分类方法与叶栋的论述相同,涉及8个乐种。

以上几部著作,涉及乐种的三种分类方法,(1)、(2)、(4)项三部著作按乐种演奏形式划分为弦索乐、丝竹乐、鼓吹乐、吹打乐、锣鼓乐五个类别;(3)、(6)项两部著作按乐种演奏形式划分为丝竹音乐、吹打音乐两个类别;(5)项著作则按中国音乐体系的九个支脉划分乐种类属,但其中有五个支脉没有提出代表性乐种,全书只涉及四个支脉的4个代表性乐种。

②乐种在艺术特征方面的理论研究

乐种的艺术特征主要表现在乐队组合形式,主奏乐器、定律乐器与旋律宫调关系,传统乐谱研究,旋律发展手法、调式特征、宫调的转换与曲式结构特征,以及乐种在民俗节目、宗教、祭祀仪轨中的应用功能等等方面,这些方面的研究进展,除上述六部著作之外,有关某些乐种研究专著在总结与归纳该乐种艺术特征理论方面都做出了突出的成就,主要学术论文近百篇,代表性的论著有:

李石根著:《西安鼓乐艺术传统浅识》,上册由中国音乐家协会陕西分会,陕西省文化局印,1981 年,下册由陕西省群众艺术馆唐代燕乐研究室印,1981 年

王耀华、刘春曙著:《福建南音初探》,福建人民出版社,1989 年

李来璋著:《东北鼓吹乐研究》,吉林文史出版社,1994 年

孙星群著:《千古绝唱——福建南音探究》,海峡文艺出版社,1996 年

袁静芳著:《中国佛教京音乐研究》,台湾慈济文化出版社,1997 年

……

20 世纪 50 年代以来,介绍比较早、研究比较全面与深入的乐种有西安鼓乐、十番锣鼓、河北音乐会、江南丝竹、广东音乐、晋北笙管乐、吉林鼓吹乐、山东鼓吹乐、潮州弦诗、福建南音等十几个乐种。

③乐种研究方法的探讨

乐种研究方法一向无定谱、定格,所有的学者都是根据自己的思维观念、知识构架、研究对象与目的在求索与奋进。不少学者研究的角度、观点与途径是不一样的,他们根据对研究领域掌握的深度与广度,从研究对象实际性出发、探求其艺术规律的奥秘。他们的研究论文与成果具有鲜明的个性与创造精神,为其他学者留下许多值得深思的问题。但是,另一方面,作为社会上某一领域中的学者群体,他们研究工作中方法论的立足与实践,又不可能离开所处社会经济、文化背景与个人艺术经历、知识涵盖面的限定与制约。因此,不少学者对乐种的研究也存在方法雷同、模式相仿、缺乏个性与突破性的状况。

20 世纪 50 年代杨荫浏先生对乐种考察研究工作的心得,正如他在 1972 年 10 月 27 日的一封信件中说[①]:"工作需要毛主席的'二论'为指导,这在工作的实践中自然会逐渐体会到。我愈来愈感觉到实践的重要了,对

① 杨荫浏先生 1972 年 10 月 27 日给艺术研究院音乐研究所研究人员伊鸿书的一封信函。

什么问题看不出来，归根到底，很多时候在许多方面，往往是由于自己实践不够、不能分析矛盾、解决矛盾。有些问题要靠演奏的实践才能看到，有些问题要靠书本知识来帮助解决（前人实践经验的记录）。工作中遇到问题，首先看到的就是实践不够，因而知识不够。"这些话道出了杨先生本人从事乐种考察与研究的主要经验、心得与原则，向实践学习，向书本（前人实践经验）请教。也可以说他的这个原则是20世纪50年代以来不少学者对乐种考察、研究所获得的成果的基本方法论的总结。

由于50年代以后，大量的音乐工作者受到音乐院校的培养与教育，因此，沿用于西方音乐史与作品分析研究的方法，也自然地、大量地引用到乐种音乐形态的分析研究方面来，从某些意义上来讲，他对乐种音乐形态方面的探讨与研究，起到了很大的推动与奠基作用。随着对中国传统音乐理论研究领域的逐步深入，不少学者对中国传统音乐形态特征认识的拓展与加深，认识传统、学习传统、尊重传统、总结传统音乐形态特征的趋向越来越明显，亦有不少这方面的成果。

中国是具有悠久音乐历史文化的古国，今天保存的乐种，就是历史音乐文化延续，今日乐种的艺术特征，一方面体现了中国古老音乐文化不同历史阶段多层面的沉积，一方面显示了中国传统音乐文化在历史传承中的吸收、变化与发展。因此，对中国乐种艺术特征的探求，不可能回避中国的音乐历史，对中国音乐各历史阶段主要艺术品种及其发展的学习与了解，成为深入研究乐种历史源流、音乐形态中不可缺少的重要一环，已成为众多学者研究传统乐种时的一个共识。史论结合的研究方法成为当今乐种研究的一个重要方法。不少学者也正是在这种方法论的指导下，拓展与推动了自己的学术视野与研究成果。特别是一批训练有素的年轻学者，他们在乐种方面的学术研究使人感觉到乐种研究中的清新与希望。[①]

民族音乐学研究方法无疑将促进乐种研究领域的观念更新，特别是一些文化环境中生存的音乐事象与音乐事象中展现的文化观念的介入，改变了过去乐种考察中许多就事论事、孤立考察的现象，而这种做法往往

为后期的案头工作带来极大的障碍。目前在(集成)工作中,这方面观念有了明显的变化,如陕西卷、辽宁卷、湖北卷、山东卷、上海卷等卷本,把乐种的应用与社会功能的考察置于一定的民俗、祭祖仪式中进行,体现了乐种考察与研究中的一个重要进展。

总的来讲,众多学者仍然坚持乐种研究应该以辩证唯物主义与历史唯物主义的哲学思想为其方法论的原则。乐种研究应根据课题不同的研究层次、研究阶段和特定的研究目的,采用单项或多项组合的研究方法。

20 世纪科学发展的倾向,其特点已不在于单项技术的发明创造,而在于对多种单项技术发明创造成果的综合利用与组合。乐种研究方法的选择,必然要考虑到这一历史趋势与特点。它的第一步不是考虑创造一种崭新的研究系统的方法,而是首先要善于把握和综合利用目前已经颇具成效的各种研究手段与方法,不拘一格,不落窠臼,探求适于自己生存的最佳途径。

3. 乐种学学科的创建与基础性理论的建设工作

(1)乐种学学科的创建

我国既有丰富广阔的多姿多彩的乐种蕴藏,又有一批长期从事乐种研究工作的学者,对乐种研究从体系化、科学化方面加以更新和改造,使乐种研究工作作为一门学科上升到一个新的更高的层次,建设具有中国自己研究特色的专门学科,在当前,不仅是迫切的和急需的,而且也是可能与可行的。

正是在这样的背景与条件之下,1988 年 7 月在西安召开的"中国传统音乐学会第五届年会"上,袁静芳提交了《乐种学构想》的论文,并于

---

① 景蔚岗(硕士论文):《晋北笙管乐字谱考索》,1988 年 7 月;
陈克秀(硕士论文):《雁北笙管乐的调查与研究》,1993 年 10 月;
张振涛(博士论文):《传统笙管音位的乐学研究》,1995 年 6 月;
蒲亨强(博士论文):《神圣礼乐——正统道教科仪音乐研究》,1997 年 6 月;
刘　勇(博士论文):《中国唢呐音乐研究》,1999 年 3 月。

1988—1989学年度第一学期，在中央音乐学院为中国传统音乐理论研究方向的研究生开设了“乐种学”理论课程，在过去前辈与众多学者对乐种的收集整理与研究基础上，为乐种学学科的理论建设，开辟了具有历史意义的新的一页。

(2)乐种学学科基础性理论的建设工作

中央音乐学院开设的“乐种学”理论课程，于1992年获准为高等学校哲学社会科学博士学科点研究项目，国家教委1997年定为北京市普通高等学校教育教学改革试点项目。经过多年教学与研究，1995年完成了《乐种学》专著(华乐出版社，1999)。

《乐种学》在前人研究基础上，对乐种研究中诸多基础性理论问题，进行了总结、归纳，并在许多有关乐种研究理论问题上，有所创新与突破。

《乐种学》在导言中，首先对众说纷纭的“乐种”一词做了科学的界定，阐述了乐种的基本特征，对乐种的性质与研究对象，做了言简意赅的论述。

《乐种学》共分六章，该著作从理论上第一次科学地、系统地对乐种研究中的诸多理论问题进行了全面的论述。如乐种的物质构成、乐种的音乐形态特征、乐种的考察步骤与方法、乐种研究中的模式分析法、乐种的体系划分、乐种与社会文化等理论问题。

在“乐种的物体构成”中，论述了构成乐种的基本物质要素：乐器、乐谱与乐队；从理论上明确了它们构成乐种的重要地位，论述了它们与乐种体系、风格特征以及历史演变之间密切、辩证的关系。

对“乐种的音乐形态特征”论述，是当前理论研究中相对薄弱的环节，本文从理论的高度概括总结了中国传统音乐旋律发展手法，宫调的游移与转换，曲式结构历史发展梗概以及曲式结构的基本形式、原则、类型与特征，其中特别是中国锣鼓乐曲式结构的分析研究，在理论上多有创新的见解与分析。

关于“乐种的考察步骤与方法”，一方面是对以往众多学者与个人采风实践经验的总结，另一方面则是吸收了当代国际上民族音乐学的理论

与方法，在理论上的总结与归纳，并对当前正在进行的国家“八五”规划《中国民族民间器乐曲集成》的考察与编辑工作，具有直接的指导意义。

“乐种研究的模式分析法”是著作者多年对乐种音乐形态分析研究并把握乐种音乐形态特征的基础上，在研究方法上的一个探索与创造，其模式分析法的提出与个人长期研究实践论证，已得到社会学术界的认可与高度评价。模式分析法的提出，一方面使《乐种学》的研究具有个人的研究特色，另一方面对当前中国传统音乐理论的建设，也是一个促进与推动。

关于“乐种的体系”划分，论著中提出了一个新的乐种划分体系，它不同于以往任何著作对乐种体系的划分。过去对乐种划分多以乐队形式为原则，把乐种归为弦索乐、丝竹乐、鼓吹乐、吹打乐、锣鼓乐五个类别，在实践中证明该体系划分多有弊端。《乐种学》的著作者根据对乐种历史与特征的多年研究与探索，发现在构成乐种的诸多要素中，其主奏乐器及其相应的宫调体系，在历史发展中变异最为缓慢或最不容易变化的这一特点，提出乐种体系的划分以乐种的主奏乐器为主要原则依据，而将乐种体系划分为鼓笛系、笙管系、琵琶系、唢呐系、胡琴系、鼓钹系等六大体系，建立了不同的乐种类别的理论体系，这在学术上是一个突破与创见。

《乐种学》是我国第一部从学科理论高度来审视与分析研究中国传统乐种的理论著作，为中国传统乐种研究中诸多基础性理论问题作了有关的奠基工作，它开创了乐种理论研究体系化的新园地。这不仅对中国传统乐种的研究，在理论上是一个升华，其中许多研究上的观念与方法，对当前的学术界，亦具有重要的学术参照价值与社会现实意义。[①]

---

① 关于乐种的体系划分，2003年已调整为鼓笛系乐种、笙管系乐种、唢呐系乐种、丝竹系乐种、鼓钹戏乐种、乐声系乐种、乐舞系乐种七个类别。

（六）音乐教育学

音乐教育学是研究音乐教育的实践及其理论的一门学科。音乐教育学作为音乐学和教育学相结合的一门新兴边缘学科，它研究音乐教育的全过程，揭示音乐教育规律，注重实践性与理论性相结合，从而全面指导音乐教育的实施。

音乐教育学的研究内容包括实践与理论两方面。在音乐教育的实践研究方面，主要包括音乐教学法、音乐课程设置、音乐教学目标、音乐教学原则、音乐教学过程、音乐教学内容、音乐教学大纲、音乐教材、音乐教学评价、音乐教学管理等。在音乐教育的理论研究方面，主要包括音乐教育哲学、音乐教育史、音乐教育心理学、音乐教育社会学、比较音乐教育学等。

从20世纪初叶我国学堂开设乐歌课开始，即从我国近现代意义上的学校音乐教育起始百年以来，我国音乐教育学的发展大致经历以下四个阶段。

1. 萌芽期

第一阶段萌芽期大约在20世纪初叶。20世纪初学堂乐歌的兴起和发展是我国近现代学校音乐教育起源与发展的主要标志。学堂乐歌一般指清末民初时期学堂所开设的音乐课，也指为学堂唱歌所用而创编的歌曲。清末政府的教育思想是“中学为体，西学为用”，在维新政治运动的推动下，“废科举，兴学校，养人才，强中国”，学习西方文化科学知识，创办新式学堂，成为一种历史趋势。在这种历史大背景下，学校音乐教育逐渐得到重视。中国政府第一次在教育法规文件中将音乐课列入学堂的正式课程之中，是1907年3月8日清学部正式颁布的《学部奏定女子小学堂章程》和《学部奏定女子师范学堂章程》。随着学堂乐歌活动的发展，许多学堂相继开设了音乐课。1909年，清学部在颁布的《学部奏请变通初等小学

堂章程折》、《学部奏变通中学堂课程分为文科实科折》中规定全国中小学堂正式设立乐歌课。清政府颁发的学堂应开设音乐课的法令顺应历史趋势的需要,应是开明之举。

在学堂乐歌兴起的初期,音乐课基本上是单一的唱歌课。因此,这一时期音乐教育理论研究与此相适应,主要是学堂乐歌教授方法方面的探讨和讲授。钢琴、风琴等欧洲乐器传入并用于学校音乐教学,为适应教学的需要,有些学校同时开设乐器教授法课;一批致力于乐歌活动的音乐教育工作者、留日学者编写或翻译了一些音乐教学法论著。譬如,曾志忞的《教授音乐之初步》(1904)、沈心工的《教育唱歌集·教授方法》(1904)、李叔同的《昨非录》(1906)、吴福临的《小学唱歌之实验》(1911)、又玄的《唱歌教授革新之研究》(1918)等。在音乐教育理论研究方面,主要有曾志忞在《新民丛报》(1904年第14、20号)上发表的《音乐教育论》等,这些均为我国音乐教育学学科建设开启先河。

2. 准备期

第二阶段准备期大约在20世纪20年代至20世纪40年代末。1912年元旦孙中山就任中华民国临时大总统后,由蔡元培任教育总长的教育部向全国颁发了《普通教育暂行办法通令》、《普通教育暂行课程之标准》等一系列教育改革的文件。在所颁布的课程标准中规定,小学校加设唱歌科目,中学设音乐课,师范设音乐科目。这一时期学校音乐课的教学目的主要是通过课堂唱歌教学,进行美感教育,以培养学生对美的感受,陶冶情操,涵养德性。

蔡元培提出将美感教育列入学校教育宗旨,这在我国教育史上是一个具有深远意义的创举,它对后来我国学校音乐教育的发展产生了重要的影响。1912年9月2日教育宗旨颁布后,教育部根据这个法令,颁布了一系列有关学校教育的章程,其中对音乐教育作了明确的规定。从此音乐教育作为学校教育的一个重要组成部分的地位得以确立。

20世纪20年代之后,在"五四"新文化运动的推动下,学校音乐教育

有了较大发展,中小学校普遍开设音乐课,中师设立音乐必修课,新创建了一批高师音乐系科,使培养音乐教师有了专门的学校。

随着中小学音乐教育法规的颁布实行,中小学音乐教材建设有了较大的发展。根据现存资料,从20世纪初至1949年新中国成立,一共出版360种中小学音乐教材。在音乐理论教材建设方面,早期的一些音乐理论教材主要是翻译或编译外国教材,这一时期主要由我国音乐家、音乐教育家自己编写,丰子恺、萧友梅、刘质平、徐宝仁、柯政和、陈仲子等人都编著过这类教材。30年代中期之后,教育部在师范课程中设立音乐教材及教学法课,并且作为师范学校的必修课受到重视,教育部在30年代之后颁发的师范学校音乐课程标准中,都将音乐教学法类课程作为必修课设立。

20世纪20年代至40年代,一批音乐教育刊物和音乐刊物的出版发行,为音乐教育教学理论研究活动提供了园地,促进了学校音乐教育的发展。据《1833~1949全国中文期刊联合目录(增订本)》(书目文献出版社,1981)统计,20世纪20年代至40年代末全国较有影响的音乐教育刊物、音乐刊物有40多种,许多音乐教师、音乐教育家在这些刊物上发表音乐教育文章,研究讨论学校音乐教育教学中的一些理论与实践问题,其内容涉及音乐教学法的研究、音乐课程标准的研究、音乐教材的研究、音乐师资培养的研究、音乐教育心理学的研究、音乐教育哲学的研究、比较音乐教育学的研究等。

这一时期,出版的有关音乐教育的著作主要有:王光祈的《德国国民学校与唱歌》(中华书局,1925)、朱稣典的《小学教师应用音乐》(中华书局,1932)、陈仲子的《音乐教授法》(商务印书馆,1933)、贾新风的《音乐教育通论》(商务印书馆,1935)、刘守鹤的《音乐赏鉴论》(世界编译馆北平分馆,1936)、缪天瑞的《小学音乐教材及教学法》(万叶书店,1947)、朱稣典的《新中华音乐教师手册》(中华书局,1949)等,这些著作主要注重于音乐教学法的探讨和研究,对于音乐教学实践具有一定的指导作用。

尽管这一时期音乐教育学的研究处于零散、自发的状态,它的理论研

究还未形成学科体系,但从上述归纳的资料来看,它已初步形成音乐教育学理论研究的雏形框架,从而为这之后的音乐教育学学科建设奠定了基础。

3. 起伏期

第三阶段起伏期大约在20世纪50年代至20世纪70年代。新中国成立之后,学校音乐教育有了一定的发展。1952年3月18日,中央教育部同时颁布了《中学暂行规程(草案)》、《小学暂行规程(草案)》,在这两个法规文件中规定了中小学应对学生"实施智育、德育、体育、美育等全面发展的教育"方针。美育被列入中小学教育方针,使音乐教育在学校中开始得到重视。1950年至1956年期间教育部颁发的一系列中小学规程及教学计划、音乐教学大纲等法规文件,对我国中小学音乐教育走上正规化、科学化发展的道路具有重要的作用。

在师范音乐教育中,音乐教学法类课程仍沿用30年代的"教学法"名称。1956年6月,教育部颁布了新中国成立后第一部中等师范学校音乐教育法规文件《师范学校音乐教学大纲(草案)》,大纲规定的六项教学内容中包括小学唱歌教学法。1952年11月,教育部向全国高师院校颁发《师范学院教学计划》,其中包括《音乐系教学计划(草案)》,在设立的9门专业必修课中包括音乐教学法,并规定音乐教学法等课程每周必须有1至2小时的课堂讨论课。

20世纪50年代中期,在教育学习苏联的社会大背景下,我国音乐教育界开始学习苏联音乐教育理论,借鉴苏联学校音乐教育的理论和实践的经验,在音乐教学理论研究的深度和广度方面较40年代的研究有了一定的进展。但另一方面,由于全盘照搬苏联的办学经验,也产生了忽略我国当时的国情状况、在教学大纲、教学内容、教学方法等方面脱离教学实际的现象。

1957年2月27日,在最高国务会议上,毛泽东同志作了《关于正确处理人民内部矛盾的问题》的讲话,在讲话中毛泽东提出:"我们的教育方

针，应该使受教育者在德育、智育、体育几方面都得到发展，成为有社会主义觉悟的有文化的劳动者。”由于在新教育方针中没有提及美育，再加之50年代后期开始“以阶级斗争为纲”的“左”的思想影响，学校美育不被重视，学校音乐教育也随之逐步被削弱。从50年代后期至1966年，音乐教育学研究陷入困境，这一时期《人民音乐》等音乐刊物几乎没有发表有关音乐教育理论研究的文章，各出版社也没有出版有关音乐教学法研究的著作。1966年至1976年文化大革命期间，美育被否定，学校音乐教育受到严重破坏，音乐教育学研究完全停顿。

4. 发展期

第四阶段发展期大约在20世纪80年代至20世纪90年代末。1978年党的十一届三中全会之后，学校音乐教育逐步得到重视和恢复。1986年国务院在国家第七个五年计划有关文件中规定美育是学校全面发展方针的一个重要组成部分，至此，美育在国家教育方针中消逝了近30年之后，又重新写入国家的纲领性文件之中。美育和音乐教育在学校教育全面发展中的重要地位重新得到确立。国家教委（教育部）相继颁发的一系列学校音乐教育法规和有关文件以及采取的一系列举措，使我国学校音乐教育逐步走上正规发展的道路。国家教委成立的体育卫生与艺术教育司和艺术教育委员会对指导全国学校音乐教育改革的深入发展起了良好的推动作用。

80年代以来，随着学校音乐教育的发展，音乐教学法研究受到重视。《中国音乐教育》、《中小学音乐教育》、《中小学音乐报》等专门音乐杂志的创刊，《人民音乐》、《音乐研究》，以及各音乐学院学报、大学学报、其他音乐刊物开辟音乐教育专栏，为发表音乐教育研究文章提供了园地。

德国奥尔夫教学法、匈牙利柯达依教学法、瑞士达尔克罗兹体态律动教学法、美国综合音乐感教学法、日本铃木教学法等陆续被介绍到我国。

20世纪80年代中期之后，音乐教育理论研究的一个重要特点是：音乐学科教育研究的领域和深度不断扩展，从美育的视角探索音乐教育活

动对于培养全面发展人才的作用及其关系的规律，音乐教育理论研究向学科教育学方向发展。1986年10月在全国高师理科教学法学科建设研讨会上，首次提出逐步建设具有中国特色的学科教育学问题，同年12月在全国高师师资培训工作会议上又提出了学科教育学建设的有关问题。

如果说20世纪80年代之前是中国音乐教育学学科建设的准备阶段，那么，90年代之后则是中国音乐教育学研究空前活跃、成果纷呈的发展新阶段。其主要标志是一批音乐教育学研究论著的陆续问世，主要有：刘云祥、魏煌的《音乐教育学》(1990)，曹理的《普通音乐教育学概论》(1990)，曹理、缪裴言、廖家骅的《普通学校音乐教育学》(1993)，杨和平、张旭东、马海生的《音乐教育学》，王耀华、郑锦扬、马达、宋瑾的《高师音乐教育学》(1996)，曹理、何工的《音乐学科教育学》(2000)等。这些论著的主要特点是突破了传统教学法范畴，而从宏观的理论高度来探索音乐教育的规律，并以其指导音乐教学实践。

其他研究音乐教育学的论著则从音乐教育学研究的不同领域对其进行专题论述。

翻译介绍国外音乐教育研究成果主要有：迈克尔·L.马克的《当代音乐教育》(管建华等译，1991)，浜野政雄的《新版音乐教育学概论》(曹理等译，1994)，H. F. 艾伯利斯、C. R. 霍弗、R. H. 克劳特曼的《音乐教育理论基础》(刘沛主译，1996)，邹爱民等译的《音乐教育学》(1996)等。这些论著介绍国外最新的音乐教育科研成果、学术动态，对于开阔我国音乐教育工作者的学术视野，树立科学的音乐教育理念，借鉴先进的音乐教学方法等诸方面都有积极的促进作用。

自1988年之后，由国家教委社会科学发展研究中心组织的“七五”、“八五”和“九五”教育科学规划项目艺术教育课题的研究工作先后启动实施。国家教育科学“八五”规划重点项目课题《学校美育理论与实践研究》的科研成果，为我国学校音乐教育学学科研究和教学实践提供了较为充实的基础理论和文献资料，为我国学校音乐教育的发展提供了很好的借

鉴和参考。

总之,中国音乐教育学在20世纪经历了萌芽、准备、起伏、发展四个时期,初步形成了一个独立的学科体系。从音乐教授法,到音乐教学法、音乐教材及教学法,再到今天的音乐教育学,可以看出我国音乐教育界对音乐教育的认识有一个逐步深化的过程。作为音乐教授法、教学法的音乐教育理论,仅局限于从音乐教学活动的内部来考察音乐教育;而作为音乐教育学的音乐教育理论,则同时从音乐教学活动的内部和外部来审视、考察音乐教育,关注音乐教育在培养全面发展人才中的重要作用,重视音乐理论对实践的指导。中国音乐教育学是伴随着中国学校音乐教育的前进步伐而发展的,历史资料表明,哪一个时期政府将美育纳入教育方针,哪一个时期的学校音乐教育就得到健康发展,同时音乐教育学也得到顺利发展。音乐教育学作为新时期诞生的一门边缘学科,毕竟还是一门十分年轻的学科,因而在学科建设的许多方面还有待于完善,还需要我们音乐教育工作者继续努力,以提高该学科的研究水平。

(七)音乐图像学

所谓“音乐图像学”(Music Iconography),正是“案其图以想其生也”之音乐历史学的分支。韩非子有言:“人希见生象也,而得死象之骨,案其图以想其生也,故诸人之所以意想者皆谓之‘象’也”。

这个“案其图以想其生也”的特点,决定了音乐图像学之“阐释学”的性质,也决定了音乐图像学之“图像”与音响艺术之“乐象”的先天差距。

但是,由于音乐史原本并无贯穿始终的“乐声”资料,以贯穿始终为其特点的“乐像”资料便相对地显示出其无可比拟的乐史价值。音乐图像学在20世纪初的勃兴,并非毫无根据。

音乐图像学作为一门相对独立的学科,是20世纪初诞生的,而且从一开始,就与乐器史的研究结下了不解之缘。实际上,对音乐图像学有着最

为浓厚兴趣的，往往是乐器史家，此外便是音乐历史学家和音乐社会学家、音乐文化学家。1903年，德国音乐家E.布赫勒在莱比锡发表的论文《在中世纪早期古画中的乐器》，正是因乐器史研究的需要，而运用了图像学(Iconography)的方法。时至今日，音乐图像学虽已发展到了以"图像"(icon)为主来展现全部乐史的地步，但仍然以与乐器有关的图像及其解说为主。

音乐图像学作为一门相对独立的学科，虽说是20世纪之初在德国诞生，其名目且迟至近几年才传入中国，但音乐图像学之"案其图以想其生也"的方法，却早已被中国音乐史家、特别是乐器史家所谙熟。

远的不说，单就当代而言，早在1926年俞宗杰先生便在《北平晨报》上发表了《旧戏之图画的鉴赏》；1935年6月北平国剧协会出版之齐如山的《故都市乐考》也涉及有关的图像资料；1936年，李家瑞先生则在上海《天地人》第5期上发表了《打花鼓的图画》一文；李家瑞先生还曾在昆明《云南大学学报》第1类第1号上发表过《苏汉臣五花爨弄图说》一文(年代待考)；1937年第三回之《历史与考古》还曾发表孙次舟的《论南阳汉画中的乐舞》的专论；1937年第40期上海《美术生活》中，又见有佚名的《中国古乐图考》的专论；杨荫浏先生也曾在《国乐前途及其研究》一文中指出："专门作古书研究的人，从古文字、从古器、从古画，将得到无限的宝贵的音乐材料"。

新中国成立以后，由于历史乐像资料的丰富宝藏，由于考古学的发现层出不穷，音乐图像学的研究成果也开始蔚为大观。

1950年，冯汉骥先生之《相如琴台及王建永陵》是这方面的第一篇力作；而阴法鲁先生之《从敦煌壁画论唐代的音乐舞蹈》[1]，则以更宏观的眼界，言及整个唐代的音乐文明。

---

① 载《文物参考资料》1951年第2卷第4期。

自此以后，音乐图像学便与文献学、考古学一道，成为中国音乐史学研究的一个重要方面。（这方面的成果详目，可参阅冯光生：《中国音乐考古资料文献目录》，载《乐器》，1982年第5期至1984年第1期，以及《中国音乐》增刊《古乐索源录》。）

如果对“文革”中与“文革”前有关音乐图像学的专题论著做一粗略的整理，便会产生如下一些印象：

1. 音乐界之外其他历史学界学人之撰述是其主要成分；

2. 音乐界之外其他历史学界之学人的论著中，图像与其他史料并无轩轾之分，而同为整体的历史研究所用；

3. 而专论音乐史的成果，则要么局限于单纯的音乐史学，要么严格地作为乐史研究的“参考”、“借鉴”，而未能成为独立的学术专著；

4. “文革”期间，百业凋敝，唯有考古未受冲击影响。音乐图像学也因此有一脉生机，但论著发表数量显然有所减少。

因此，笔者称“文革”前的阶段，为中国音乐图像学的“酝酿期”，称“文革”中的阶段，为中国音乐图像学的“萧条期”。

1971年，国际音乐图像学会正式成立于瑞士。1980年版《新格罗夫音乐与音乐家辞典》增添了有关音乐图像学的词条。与这些音乐图像学正式诞生之标志性事件的发生时间大体相当，“文革”之后，中国音乐图像学也进入了自己的“建设期”。

对此一时期的研究成果会产生如下印象：

1. 中国音乐界已经开始逐渐扭转对“乐像”资料的轻视态度；

2. 音乐界之学人的撰述已渐成为其主要成分；

3. 音乐界之学人的论著已不局限于单纯的音乐史学，而开始了音乐史学与其他各门学科的交叉渗透；

4. 音乐界之学人的论著中已开始打破图像与其他史料之轩轾的分野，并开始提倡并自觉运用多项乐史资料综合研究的“丛证法”；

5. 尤其重要的是，中国音乐界在引进西方音乐图像学的同时，已开始

逐步形成具有中国特色的中国音乐图像学理论。

如果作一历史回顾，便会看到：尽管犹如对巩县石窟寺北魏伎乐浮雕的调查研究，对高句丽古坟壁画乐器的调查研究等成果，早已为中国音乐史学界所熟知；尽管在20世纪60年代，日本学者林谦三在其著作《东亚乐器考》中，已融会了音乐图像学的方法，并取得了显著的成果，但就整个中国音乐史学界而言，在20世纪80年代之前，仍把主要的注意力集中于古谱、史籍、乐器（实物）之上。因此，有关音乐史学方法论的研究，基本上不言及“乐像”，也更谈不上音乐图像学的理论建设。

但自20世纪80年代起，出现了历史性的转折。一方面是中国音乐史学界同人开始将注意力转移到“乐像”资料之上，并推出了一批至今影响力不衰的研究成果；另一方面是国外音乐图像学的引进，促使中国音乐史学界之同人开始自觉地站在音乐图像学的立场上来反观、回顾自己的研究工作，总结、评价自己的实践经验，认识、了解自己的长处所在。中国音乐史学界同人业已发表一批有关音乐图像学理论的研究论文和译文，并已开始逐步形成中国音乐图像学的理论体系。

中国音乐图像学的理论体系，有如下三个方面的特点 ——

1. 业已形成有关“乐观、乐事、乐人、乐府、乐曲、乐舞、乐队、乐奏”的“乐声、乐谱、乐器、乐典、乐像、乐俗”之六项乐史资料互为补充的“乐史资料丛结”的概念，且明确了贯穿全部乐史之“乐像”资料之无可比拟的乐史价值。

2. 业已明确音乐图像学之多学科综合交叉研究的“丛证法”特点。

3. 业已指出“乐像”资料的引证和实用价值。

回顾走过的路程，我们可以确信：音乐图像学在中国已经奠定了坚实基础，更宏伟的建构应该指日可待。

当然，也应该清醒地看到：除了个别自觉地以乐声、乐谱、乐器、乐典、乐像、乐俗六项乐史资料综合研究的“丛证法”来梳理古代乐史脉络的考证性论著之外，目前已经出版的论著特别是专著（包括专题性画册），大多

是《图鉴》式的介绍性、展示性著作，其中大量音乐图像之可深入发掘的乐史价值，尚有待于相关研究的进一步展开。[①]

（八）音乐声学

音乐声学（音乐音响学）侧重研究的是与音乐所运用的声音有关的各种物理现象，是音乐学与物理学的交缘学科，是音乐学的一个不可缺少的组成部分。由于音乐是有赖于声音振动这一物理现象而存在的，因此对声音的本性、其各个侧面的特性以及声音振动的前因后果的认识和理解，影响到人类创造音乐时运用物质材料、物质手段的技术、技巧、艺术水平，也影响到人类认识自己的听觉器官对声音与音乐的生理、心理感受与反应的正确与深刻程度。音乐声学包括：一般声学、听觉器官的声学、噪音声学、音律和谐的声学、室内声学、电声学等。

一般声学是音乐声学的基础，向人们提供有关的基础知识：声音作为物理现象的本质和本性是什么，乐音与噪音的区别何在，音高、音强和音色的客观物理量是什么样的，声波在空气中的传播状态、谐和共振现象等以及谐和感、音程协和性、律制生律法等问题的一般物理学、数学基础。

听觉器官的声学研究人耳的构造。人耳为何具有感受声波的功能，除了生理学、解剖学提供的知识以外，主要通过声学实验来了解人耳各部位对音高、音强的感受，对音色的分辨等等。至于内心听觉对节奏、音调、

---

① 陇菲按：正是因此，韩国鐄和李纯一先生一方面对《中国音乐史图鉴》给予了很高的评价，另一方面也不约而同地对其撰著方式提出了一针见血的批评。韩国鐄在《中国音乐图像学的里程碑——〈中国音乐史图鉴〉问世》一文中说："最大的遗憾，是该书没有提供所选诸图的背景资料（尺寸、出处、藏处等）和参考文献（重要研究论文）。可能编者原意是将此书作为一种通俗图册来处理。但是以音乐研究所在世界之盛名及这些资料对学界之价值，这一疏忽令人难解。"此外，李纯一先生还在《新的创获——〈中国音乐史图鉴〉读后》一文中指出了书中未附"主要参考文献"的"疏失"。

和弦的想象等能力的研究，则更多与心理学交缘，而未在音乐声学中充分概括。

乐器声学是音乐声学中历史最悠久、内容最丰富、实用性最强的一部分。从理论上阐明乐器的发音原理、结构与功能的关系，对乐器进行科学分类，对乐器制作工艺学与乐器演奏技术方面具有指导作用。

嗓音声学可以归属于广义的生理声学，但与听觉器官的生理声学本质上不同，它不是研究声音感受过程，而是发声过程中的生理声学问题。由于人声器官构造的复杂性，嗓音声学还未真正成熟。

音律和谐的声学是侧重数理的声学分支，为音阶、调式、和谐理论提供物理学和数学依据。有关律制研究成果已形成律学这一专门学问，但律学不能包括这一学科的全部内容，近代以来，在结合听觉器官的声学特性研究和谐问题过程中，发现了有待解释的现象，开辟了新的研究方向。

室内声学是建筑声学与音乐学交缘的学科领域，对音乐在室内表演的声学条件进行研究。建筑声学的有些问题与音乐表演的音响效果关系密切，统称为室内声学问题。

半个多世纪以来，电声学已成为一般声学中分量日渐加重的组成部分，在日常生活中，音乐的保存、重放、传播也都借助于声波与电波的相互转化来实现，电声学也随之成为音乐声学的基础。

综上所述，音乐声学的内容综合性很强，是物理与音乐、主观与客观密切结合的一门学科。

音乐声学的研究方法包括沿用各个母学科的研究方法，并结合现代音乐声学的学科特点而形成的一些新的研究方法。比如，物理学的实验方法和实验思想运用到音乐声学研究，包括声谱方法和客观激励、激光全息、力—声—电模拟方法等传统物理学方法及声学仪器；反计算机处理、分析数据的方法运用到检验听觉的测听试验；把定量的统计检验方法运用到心理因素对测听影响的研究等等。

音乐声学是一门古老的学科，长期以来，国外对于传统乐器的研究做

了大量工作，在许多大学的物理系以及音乐学院开设的音乐声学课程，基本上是音乐物理学。自从电声乐器和电子音响普及以来，国外在这方面的研究、开发上，主要集中在产业部门，围绕着电声的研究而展开，许多高校开设了音乐电声的课程。计算机音乐和对合成器系统的开发、研究和使用也是国外近二十年来的热门课题。我国近些年也开始投入音乐电声和计算机音乐的研究，1984 年在上海建立了我国第一个计算机音乐研究室，1987 年北京大学成立了音乐声学及计算机音乐研究室，与机电部第三研究所、中国科学院声学所等单位合作，主要从事用物理实验方法对音乐声学进行基础理论研究工作和实验工作，并开设了《音乐声学概论》这门课程。MIDI 系统也在国内迅速普及。由于音乐声学领域的拓展、内容的丰富，形成了现代音乐声学的特征，所以，作为新学科，无论是国内还是国外，都还是开创性、试验性的。1991 年 3 月在北京大学召开了"全国首届音乐物理与音乐心理研讨会"，并成立了"全国音乐物理、音乐心理学术联络组"，1992 年召开了第二次音乐物理、音乐心理会议，1994 年 10 月召开了中日双边音乐声学国际研讨会。这些学术会议的召开，对音乐声学的研究事业起了重要的推动作用。

（九）音乐技术学

音乐技术学是研究音乐中能产生声音的物质设备的设计制造、维修保养和所用材料的科学，其中包括生产工艺过程、作业程序与方法以及制造物质设备所用的机械工具和使用方法等，是音乐与乐器声学、材料学、生产工艺学和物理学的交缘学科。由于乐器是产生音乐的重要物质手段，因此，对与其相关的乐器制作、制作材料、生产工艺过程与技巧，以及相关生产设备的研究就成为影响音乐发展的重要组成部分。

音乐技术学作为一门学科还是首次出现，但是他的历史却与乐器的历史一样久远。迄今八千年前河南舞阳的骨笛不仅拉开了中国音乐史的

序幕，也成为乐器制造最早的实物记载。《周记·考工记》是目前所知最早记载乐器制作的文献，有着千年文明历史的古老中国不仅在音乐上创造了辉煌，在乐器制作领域也积淀了丰富的财富。湖北随县曾侯乙墓出土的战国时代的编钟，其一钟双音的结构和精美绝伦的铸造工艺堪称世界乐器制作史上的奇迹。被称为现代手风琴鼻祖的簧管偶合的复音乐器笙和竽，一吹一吸用的是同一音簧，而手风琴一吹一吸要用两个音簧。由此可见我们的祖先在乐器制作上所表现出的惊人智慧。

进入20世纪，处在半殖民地半封建背景下的旧中国内外交困，民族乐器制作行业一派萧条，加上其手工作坊和个体生产的存在形式，使乐器生产技术长期处于封闭和落后的状态。20世纪的20～30年代，以刘天华、郑觐文为代表的一批志士仁人曾为振兴民族音乐而进行乐器改良，但总的来说，这一时期民族乐器制作技术的发展是缓慢而落后的，也谈不上对乐器制作及其相关技术的探讨和研究。

新中国成立后，乐器制造业从散乱的私有制企业过渡到成规模的国有企业，国家的重视使得乐器制造行业活跃起来，也开始出现专门介绍民族乐器制作方法和国外关于西洋管弦乐器制作方法的书籍和论文，为乐器制作技术的传播和交流提供了可能。

1949年至1966年，中国开始了民族乐器改革的探索和乐队新体制的创建，中华大地掀起了一场大规模的民族乐器改良运动，这一时期的乐器重新设计和改良几乎涉及了整个乐器领域。不仅局限在乐器生产机构，相当多的文艺团体的一线演奏人员和音乐学院的教师也参与到其中，这在很大程度上使民族乐器制作技术与演奏实践紧密结合，不仅改良了乐器本身，同时也大大提高了乐器制作技术。与此同时，适合规模化生产和流水线作业的乐器制作机器也不断地发明和制造出来，如半自动钉簧机、微波加热器、木工平刨安全装置、口琴座板自动攻丝机等等，使乐器制造的机械化程度大大提高。在乐器制作中，对新材料和新工艺的探索也有了显著的成效，还开始从科学的角度去分析和研究乐器，如绝缘薄膜纸代

替蛇皮、聚酯膜鼓皮的研究、无氰镀银等等。这一时期，由于实践活动的带动，不仅各种介绍乐器制作和维修、保养技术的文章不断涌现，还从科学的角度去分析和研究乐器制作技术，出现了相关的对乐器和乐器制作材料的物理性能、声学性能等方面的研究文献，如《木材声学性质的初步试验研究》、《横笛的频率计算与应用》、《缠弦的质量与张力计算》等等。

从1922年最早成立的北京大学音乐传习所管弦乐队开始，我国有了西洋乐器的制作和修理，同时，也开始了对西洋乐器制作的研究。如《介绍小提琴羊肠的制作》、《钢琴琴锤与琴弦间力的作用》等等。

20世纪70年代开始，电子技术开始渗透到乐器界，出现了将电子技术运用到常规乐器中，以扩大音量和改善音质的实例，如电琵琶。计算机的运用也给乐器领域带来了新的发展机遇，如电子模拟计算机式电子琴、COMS数字式律音发生器、用闪光音准仪测量钢琴音高的辅助装置、微计算机用于磬音的分析等等。

伴随着我国改革开放的步伐和世界科学的进步，乐器的概念也发生了根本性的改变，除了千百年来形成和流传下来的常规乐器之外，电脑又成为乐器家族的新宠儿，它不仅为常规乐器的发展提供了科学的手段，也极大地丰富和补充了常规乐器的不足。如电脑MIDI系统的出现，大大改变了音乐领域原有的方法和程式，它不仅可以逼真地模仿各种常规乐器的音响，还可以毫不费力地将任何数量的乐器组合在一起，创造出人们需要的音乐来。

常规乐器在经历了20世纪60年代轰轰烈烈的大改革之后，随着音乐文化的发展，20世纪90年代走上了更成熟、更科学的道路。为适应社会不同阶层对乐器的需求，其制作技术向着专业化和普及化两个方向发展。专业乐器除了在材料和制作工艺上具有更高的要求外，在乐器形制和结构上要求有所创新和突破，具有人性化的特点；音响上也要与所表达的音乐更匹配，因此手工程度更高，其技术含量也更大。普及化乐器追求的是一定标准下的批量生产能力，以满足普通大众对乐器的需求，因此其制作

技术更多地体现机械化和流水线作业方面。电子乐器随着电子技术的发展,不断地满足人们对音乐的各种新要求而发展。

根据乐器行业在20世纪的发展情况可以看出,音乐技术学虽为一个新兴学科,其内容却古老而充实,具有极强的综合性和科学性。其研究方向包括乐器发声和制作原理、乐器生产工艺、乐器材料、乐器结构、乐器生产标准化研究、乐器生产机械化研究、电子计算机技术在乐器领域的运用等等。但是,作为一个新学科,不论是学科理论体系还是研究方法,都处在实验和研究阶段,有待于不断探究和完善。

(十)音乐治疗学

音乐治疗学是新兴的边缘学科。它以心理治疗的理论和方法为基础,运用音乐特有的生理、心理效应,使求治者在音乐治疗师的共同参与下,通过各种专门设计的音乐行为,经历音乐体验,达到消除心理障碍,恢复或增进心身健康的目的。该学科在建立过程中,结合中国的传统文化及古老的医学传统,发展出了各具特色的治疗方法和技术。

音乐治疗学是侧重应用性的学科,它主要遵循心理治疗的原则,将治疗看作一个系统的参与过程,在这一过程中,受过专业训练的音乐治疗师与被治疗者建立关系是至关重要的,良好的医患关系是促进病情改善的基本动力。其中音乐起到独特的催化作用,音乐治疗的目的不在于被治疗者在音乐能力方面的增长,而在于音乐心理体验使被治疗者情绪、行为及思想观念上产生的改变,通过这些改变,他能对环境有更强的适应性,并得到心理成长,获得成功的人生体验,从而提高生活质量。

用音乐治疗某些疾病,早在数千年前原始社会中的巫医就开始使用了。人类进入文明史后,古希腊哲人与中国古代圣贤都有过论述。中国汉代《黄帝内经》中也有关于“五音”与“五行”、“五脏”关系的记载。作为一门现代学科,音乐治疗兴起于20世纪中期的美国,起初只出现在“二战”

中的美国军人医院，那时医生为受伤的战士播放音乐，使伤口感染率减少，死亡率降低，此后引起了人们的注意，战后从军人医院、精神病院传至其他医疗部门，应用越来越广泛，直至有专业音乐家和心理学家介入，才逐渐发展成一门现代学科。目前，北美、南美、欧洲、澳大利亚及近年亚洲的一些国家都开展了各种形式的音乐治疗。1974 年成立了世界音乐治疗联合会（World Federation of Music Therapy），至 1996 年已开了八次世界性学术交流会，在德国汉堡召开的第八届学术会议，就有 30 多个国家 2400 多名代表参加。据世界音乐治疗联合会统计，目前世界上共有 45 个国家开展了音乐治疗，150 所大学设立了音乐治疗教育。在短短半个世纪中，这一新兴学科得到迅速的发展，说明它适应了现代社会人们心理健康的需求，在欧美发达国家音乐治疗已初步形成了一个社会职业，仅美国就有 4000 多名注册音乐治疗师在各种医疗部门工作。

中国的音乐治疗起步较晚，最早是 1981 年沈阳 202 医院开展了音乐电疗，后来由于心理治疗的发展，1985 年湖南长沙马王堆疗养院建立了中国第一个心理音乐治疗室，此后，许多精神病院、疗养院也相继成立了音乐治疗室。在社会需求的推动下，1988 年中国音乐学院成立了音乐治疗专业，为疗养院和精神病院培养音乐治疗师。1989 年 10 月覆盖 25 省市的中国音乐治疗学会成立。

学会成立至今，已开过五届学术会，参加了一次世界音乐治疗代表大会，成为联系国内外音乐治疗工作者的纽带，促进了音乐治疗的发展。中国的音乐治疗尚属起步阶段。在这 20 年中，音乐治疗在精神科应用得最普遍，大部分精神病院都建立了音乐治疗室，许多医院都成立了课题组，对音乐治疗的疗效进行观察分析。历次的学术会上都有这方面的论文，其中具代表性的有：《主动音乐治疗老年抑郁症》、《参与性音乐治疗对慢性精神分裂症的疗效初探》、《带有暴力行为的精神分裂症伴抑郁症状 38 例音乐治疗效果之观察》等。音乐治疗在“心身疾病”方面也有应用，该领域提交的论文有：《心理音乐疗法的临床应用——120 例（心身疾病）疗效

观察》、《音乐松弛疗法治疗原发性高血压临床观察初探》、《论音乐康复仪穴位治疗糖尿病》等。音乐电疗是中国特有的音乐疗法，是与传统中医相结合的探索，这方面的科研报告有：《音乐电疗仪治疗脑血栓偏瘫的临床观察》、《音乐电治疗神经症的远期疗效观察》、《中国的音乐电针疗法》等，该方面的论文还参加过国际针灸学术会，并获得好评。此外还有音乐治疗对残障儿童的特殊教育方面的研究，音乐治疗的机制方面的研究等等。

中国的音乐治疗要获得发展，要真正在中国立足并扎下根，正像刘邦瑞先生所说的需要"训练人员"，建立音乐治疗教育是至关重要的。目前在中国音乐学院和中央音乐学院都开设了音乐治疗课程，听课的学生比较踊跃，学生普遍认为对自己的心理健康有所帮助，并对音乐能帮助人恢复身心健康表示出极大的兴趣，有的已决心选择这一学科作为自己的发展方向。目前已有2名专门攻读该专业的硕士生，3名本科生选择了该专业作为学士论文研究方向。

（本综述各部分分别由刘福琳、宋瑾、曾遂今、马达、李玫、吴颖、牛龙菲、郑长铃、袁静芳、张鸿懿等人撰稿，最后由王耀华综合而成。）

二、民族音乐学

(一) 论 文 部 分

1.论 文 目 录

高厚永.中国民族音乐学的形成和发展.音乐研究,1980;4:8—25

吕骥.中国民间音乐研究提纲.音乐研究,1982;2:34—39

赵宋光.对民族音乐形态学的构想.民族民间音乐研究,1982;2:6— 9

苗晶.我国民族音乐学研究方法的特点.民族民间音乐研究,1982;4:13—15

董维松,沈洽.民族音乐学问题.音乐研究,1982;4:33— 40

〔美〕赵如兰.漫谈民族音乐学.中国音乐,1983;3:17—18

〔德〕库克尔茨著.金经言译.音乐民族学.中国音乐,1983;4:72—73

费师逊.关于民族音乐学的科研与教学问题.星海音乐学院学报,1983;4:32— 40

〔美〕胡德著.俞人豪编译.谈谈民族音乐学的研究方法问题.中央音乐学院学报,1984;2:49—52

〔苏〕捷姆佐夫斯基著.杨光译.民族音乐学.中国音乐,1984;2:79

沈洽.我国民族音乐学的当务之急.中国音乐,1984;3:26—28

〔日〕秋山龙英.民族音乐学是怎样一门学问.音乐研究,1984;3:93—104

毛继增.民族音乐学的发展和存在的问题.音乐探索,1984;3:28—31

〔美〕勃·本特著.杨支鸿译.民族音乐现场调查提纲.中国音乐,1984;4:85—86

郭强,李树仁.论民族音乐学理论系列的两重性.乐府新声,1984;4:33—35
刘国杰.民族音乐学浅论.艺苑,1984;4:74—80
李汉杰.民族音乐学与系统综合研究法.民族音乐,1985;1:3—9
高厚永.中国对民族音乐学的研究.音乐研究,1985;1:27—30
杨予野.我对民族音乐学的看法.音乐研究,1985;1:33
魏廷格.对民族音乐学概念的思考和建议.人民音乐,1985;2:44—47
魏廷格.建议用中国音乐学概念代替民族音乐学概念.音乐研究,1985;2:119
乔建中,金经言.关于 Ethnomusicology 中文译名的建议.音乐研究,1985;3:96
费师逊.谈谈有关民族音乐学的技术问题.音乐研究,1985;3:97—100
曾遂今.民族音乐学中的观察方法浅谈.人民音乐,1985;3:38—39
乔建中.我国民族音乐学现状刍议.人民音乐,1985;5:28—31
冯光钰.民族音乐学的理论与实践.人民音乐,1985;7:40—43
杜亚雄.也谈民族音乐学的观察方法.人民音乐,1985;12:23—24
黄翔鹏.杨荫浏先生和中国的民族音乐学.天津音乐学院学报,1985;3:2—4
沈洽.民族音乐志的架构.艺苑,1985;3:73—80
冯光钰.研究方法的更新与民族音乐学的特性.民族音乐,1986;1:2—6
沈洽.民族音乐学研究方法导论(上).中国音乐学,1986;1:62—77
沈洽.民族音乐学研究方法导论(中).中国音乐学,1986;2:92—102
沈洽.民族音乐学研究方法导论(下).中国音乐学,1986;3:57—67
王承祖.民族音乐学二题.人民音乐,1986;3:31—32
〔美〕曼特尔·胡德著.刘上译.民族音乐学.中国音乐,1986;3:34
王北成译.民族音乐学.中国音乐,1986;3:70
卢光.Ethnomusicology 一词的辨义与译名.中央音乐学院学报,1986;3:24—26
伍国栋.田野作业的方法论思考.中国音乐学,1986;3:69—71
沈洽.界说民族音乐学.民族音乐,1986;4:2—12
杜亚雄.有关民族音乐学的几个问题.中国音乐,1986;4:14—16
巴·克拉德尔著.程鹰译.民族音乐学概说.中国音乐,1986;4:78—83
黄翔鹏.关于民族音乐学及其他.中国音乐,1987;1:34—36

魏廷格. 不单纯是 Ethnomusicology 的译名问题. 中央音乐学院学报,1987;1:98—100
沈洽. 民族音乐学家的音乐观. 音乐研究,1987;1:66—74
〔德〕赫尔姆特·沙夫拉特著. 顾耀明编译. 民族音乐学的概念、任务和方法. 音乐艺术,1987;3:75—81
杨民康. 国外民族学与民族音乐学在其发展史上的相互关系. 中央音乐学院学报,1988;1:35— 40
〔美〕伊·苏皮契克著. 张华译. 音乐社会学与民族音乐学. 中国音乐,1988;1:62— 64
管建华. 比较音乐学再探讨. 中国音乐,1988;2:32—36
董维松. 中国传统音乐学与乐种学问题及分类方法. 中国音乐学,1988;2:56—67
薛艺兵. "民族音乐学"与中国"民族音乐理论". 人民音乐,1988;4:24—25
〔日〕柘植元一著. 王北成译. 音乐考古学与民族音乐学. 中国音乐,1989;3:11—12
吴奔. 民族音乐学在英国的发展与现状. 中国音乐学,1989;4:110—116
李汉杰. 试论音乐志的性质、特征及体例. 中国音乐学,1990;2:83—89
〔日〕川田顺造著. 罗传开译. 文化人类学与音乐. 交响,1990;3:52—56
沈洽. 民族音乐学 10 年. 音乐年鉴,1990;1:338—355
汤亚汀. Ethnomusicology 释义和译名. 中国音乐学,1991;3:140—143
杜亚雄. 为建立马克思主义学派的民族音乐学而奋斗. 中央音乐学院学报,1991;3:26—32
〔美〕内特尔著. 赵志扬译. 西方音乐的价值与民族音乐学的特征. 中国音乐,1991;3:25—28
〔美〕恩克蒂亚著. 管建华译. 音乐民族学研究的美学层面. 中国音乐,1991;4:15—21
〔加〕蒂莫西·赖斯著. 汤亚汀编译. 关于重建民族音乐学. 中国音乐学,1991;4:120—132

汤亚汀.《莫扎特以及对西方文化的民族音乐学研究》评价.中央音乐学院学报,1991;4:24—27
管建华.比较音乐研究述略.音乐年鉴,1992;1:26—31
黄翔鹏.关于民族音乐形态学研究的初步设想.音乐年鉴,1992;1:231—239
汤亚汀.民族音乐学:80年代以来的十种新趋势.音乐年鉴,1992;1:257—262
汤亚汀.内特尔的结构主义人类学倾向.音乐年鉴,1992;1:263—267
〔日〕山口修著.罗传开译.比较音乐学新解.中国音乐,1992;1:47
〔美〕梅里亚姆著.管建华译."比较音乐学"和"音乐民族学"的界定.交响,1992;1:32—36
〔美〕恩克蒂亚著.胡扬吉,李雨生译.音乐民族学研究中客观与体验的统一性.中国音乐,1992;1:13—17
管建华.国外音乐民族学发展的新趋势.音乐研究,1992;2:90—95
〔美〕布鲁诺·内特尔著.朴实译.我们从未听过坏曲调.中国音乐学,1992;4:138—144
王耀华.中国音乐的跨文化比较研究.中国音乐学,1993;1:12—26
王耀华.1992年的音乐比较研究.音乐年鉴,1993;1:157—171
郑苏.90年代初美国音乐学和民族音乐学发展概况.音乐年鉴,1993;1:227—236
韩钟恩.音乐文化人类学.音乐年鉴,1993;1:214—221
王耀华.1993年的音乐比较研究·中国内地.音乐比较研究,1993;2:31—34
郑苏.关于美国音乐学和民族音乐学的教育传统.中央音乐学院学报,1993;2:83—85
陈铭道.民族音乐学点滴.中国音乐学,1993;3:132—137
郑苏.美国音乐学和民族音乐学.音乐研究,1993;3:93—99
〔法〕马尔塞勒·杜博著.张东晓译.民族音乐学调研基本原则在法国的体现.中国音乐,1993;3:26—27
管建华.比较音乐研究展望.中央音乐学院学报,1993;4:14—18
王耀华.1993年的音乐比较研究·中国内地.音乐比较研究,1994;1:36—37
王耀华.1993年的音乐比较研究·中国内地.音乐比较研究,1994;2:35—37

汤亚汀. 西方小音乐文化比较研究中的新概念. 中国音乐学,1994;1:95—108
涂尘野. 一种文化音乐学探讨. 中国音乐学,1994;1:123—126
殷遐. 文化的传承者和传统的传承者. 中国音乐学,1994;1:127—130
宋瑾. 1993 年中国内地音乐比较研究概貌. 音乐年鉴,1994;1:150—157
林谷芳. 人类学与音乐学. 中国音乐,1994;2:72—74
杜亚雄. 民族音乐学现存的问题及出路. 中国音乐学,1994;2:95—101
〔法〕让·纳蒂艾著. 张东晓译. 民族音乐学概况. 中国音乐,1994;4:19—22
〔美〕梅里亚姆著. 巩海蒂译. 对民族音乐学理论的探讨. 中国音乐学,1994;4:133—141
管建华. 重建比较音乐学. 中国音乐,1995;1:7—9
牛龙菲. "一般音乐学"与"民族音乐学"的整合. 音乐探索,1995;1:28—31
〔美〕内特尔著. 管建华译. 比较音乐的研究. 中国音乐,1995;2:38—42
汤亚汀. 民族音乐学主位—客位研究的理论问题. 中国音乐学,1995;2:26—34
管建华. 芬兰的民间音乐研究与音乐民族学. 中国音乐,1995;3:46—49
〔美〕内特尔著. 朱卓建译. 民族音乐学的若干界定、方向和问题. 中国音乐,1995;3:50—53
沈洽. 音乐文化的双视角观照. 中央音乐学院学报,1995;3:18—21
陈铭道. 1995 年民族音乐学一瞥. 音乐年鉴,1996;1:173—181
伍国栋. 民族音乐学的实地调查类型. 中国音乐,1996;1:8—10
杜亚雄. 中西民族音乐学研究范围之比较. 黄钟,1996;1:1—5
沈洽. 民族音乐学在中国. 中国音乐学,1996;3:5—22
刘江. 民族音乐学研究中的记谱问题. 音乐艺术,1996;4:20—26
〔日〕小岛美子著. 俞人豪译. 音乐史学与民俗音乐学. 中央音乐学院学报,1997;3:73—77
范晓峰. 关于民俗音乐研究学术定位问题的若干思考. 中国音乐学,1997;4:50—53
汤亚汀. 西方民族音乐学的后现代主义宣言. 黄钟,1997;4:24—29
杨沐. 当代人类学中有关音乐研究的几个问题. 中央音乐学院学报,1998;1:

6—15
沈洽. 记“双视角”研究法及其在民族音乐学中的实践和意义. 中国音乐学, 1998;2:65—85
汤亚汀. 西方民族音乐学思想对中国的影响:历史与现状的评估. 音乐艺术, 1998;2:21—28
洛秦. 音乐中的文化与文化中的音乐(一). 音乐艺术,1999;1:8—15
汤亚汀. 西方民族音乐学思想发展的历史轨迹. 中国音乐学,1999;2:44—63
洛秦. 音乐中的文化与文化中的音乐(二). 音乐艺术,1999;2:12—19
洛秦. 音乐中的文化与文化中的音乐(三). 音乐艺术,1999;3:14—20
洛秦. 民族音乐学作用于历史研究的理论思考和实践尝试. 中国音乐学,1999;3:34—46
洛秦. 音乐中的文化与文化中的音乐(四). 音乐艺术,1999;4:23—29
洛秦. 音乐中的文化与文化中的音乐(五). 音乐艺术,2000;2:25—30
张伯瑜编译. 认知民族音乐学的理论与方法. 中央音乐学院学报,2000;3:56—61
杨沐. 漫谈音乐人类学的意义和范畴. 音乐研究,2000;3:81—87
杜亚雄. 民族音乐学的学科定位. 交响,2000;3:11—15
杜亚雄. 20 世纪民族音乐学在中国的发展(上). 乐府新声,2000;3:26—29
杜亚雄. 20 世纪民族音乐学在中国的发展(下). 乐府新声,2000;4:16—20
杨沐. 北美音乐人类学会及其他. 中央音乐学院学报,2000;4:54—57
齐琨. 民族音乐学的一次科学试验. 中国音乐学,2000;4:115—123
郑苏. 民族音乐学的学术范畴、理论、方法和目的. 中国音乐,2000;4:18—23
贾艺,葛美琳. 民族音乐学与民俗音乐研究. 天津音乐学院学报,2000;4:38—42
汤亚汀编译. 西方民族音乐学方法论概要(上). 中国音乐学,2001;2:127—137
汤亚汀编译. 西方民族音乐学方法论概要(下). 中国音乐学,2001;3:117—125
赵志安. 民族音乐学历时性研究述见. 中国音乐学,2001;3:137—144
周凯模. 民族音乐学的多重性思维方法. 音乐研究,2002;2:21—24

2. 论 文 提 要

高厚永. 中国民族音乐学的形成和发展. 音乐研究,1980;4:8—25

本文是作者1980年8月在南京举办的第一届“全国民族音乐学学术研讨会”的提交论文。全文共分五个部分:一、民族音乐学的历史问题;二、民族音乐学的研究内容;三、民族音乐学的教学应用;四、民族音乐学的社会处境;五、结论。文章以历史为线,梳理了从20世纪20年代到80年代,中国民族音乐学的形成和发展脉络。

吕骥. 中国民间音乐研究提纲. 音乐研究,1982;2:34—39

本文最早发表于20世纪40年代的延安鲁艺民间音乐研究会,后发表于《民间音乐论文集》(1948)、《民族民间音乐研究》(1981)、《音乐研究》(1982)。全文分前言、研究中国民间音乐的目的、研究中国民间音乐的原则和方法、民间音乐的范围和应研究的问题五个部分。对搜集、整理、研究中国的民族民间音乐具有重要的指导意义。

董维松,沈洽. 民族音乐学问题. 音乐研究,1982;4:33—40

本文是作者针对自1980年召开“全国民族音乐学学术研讨会”以后,对当时有关“民族音乐学”的一些理论问题的讨论,文章从“民族音乐学与Ethnomusicology”、“民族音乐学与民族音乐理论”、“民族音乐学的对象和任务”三个方面进行了论述。

沈洽. 民族音乐学研究方法导论(上). 中国音乐学,1986;1:62—77

沈洽. 民族音乐学研究方法导论(中). 中国音乐学,1986;2:92—102
沈洽. 民族音乐学研究方法导论(下). 中国音乐学,1986;3:57—67

本系列论文从理论上论述研究方法对于学科建设的重要性,并对具体的研究方法分别进行了论述。全文分引论、本论、结论三部分。本论中把民族音乐学的研究方法分为音乐描写法、整体研究法和宏观比较法三种。

王耀华. 中国音乐的跨文化比较研究. 中国音乐学,1993;1:12—26

本文对20世纪20年代以王光祈为代表的比较音乐学作历史回顾以后,着重对20世纪70年代末、80年代初以来,中国音乐的跨文化比较研究的发展情况进行了论述,包括:研究方法的探索与创新、研究领域的拓宽与深化、研究队伍的形成以及对几个问题的思考等。

沈洽. 民族音乐学在中国. 中国音乐学,1996;3:5—22

本文作者把民族音乐学在中国的发展归纳为四个阶段:一、"比较音乐学"时期(约1924—1939);二、"民间音乐研究"时期(约1939—1950);三、"民族音乐理论"时期(约1950—1980);四、"民族音乐学"时期(1980年至今)。

杨沐. 当代人类学中有关音乐研究的几个问题. 中央音乐学院学报,1998;1:6—15

作者从音乐学、人类学的角度出发,通过具体事例,讨论音乐理论研究中的人类学问题,如"性俗音乐研究与社会文化进化论"、"民族音乐研究与族性理论"、"中国音乐研究与后殖民理论"等。

汤亚汀. 西方民族音乐学思想对中国的影响:历史与现状的评估. 音乐艺术,1998;2:21—28

本文从思想和方法论的角度,论述了西方民族音乐学(从比较音乐学到音乐人类学的各个阶段的形态)在中国历史的各个时期对中国学术的不同影响。文中把20世纪中国民族音乐学的发展分为五个阶段:一、20—30年代中期,西方音乐学的传入;二、30年代中期至40年代,民族乐派思想的主宰;三、50—70年代,从民族乐派思想向音乐学的回归;四、80年代,民族音乐学的兴起与发展;五、90年代,文化人类学思想的渗入。

洛秦. 音乐中的文化与文化中的音乐(一). 音乐艺术,1999;1:8—15
洛秦. 音乐中的文化与文化中的音乐(二). 音乐艺术,1999;2:12—19
洛秦. 音乐中的文化与文化中的音乐(三). 音乐艺术,1999;3:14—20
洛秦. 音乐中的文化与文化中的音乐(四). 音乐艺术,1999;4:23—29
洛秦. 音乐中的文化与文化中的音乐(五). 音乐艺术,2000;2:25—30

本系列论文紧紧围绕"人—音乐"这个命题,从更广阔的角度论述了音乐与文化的关系。认为人类的各种文化、社会和民族没有价值上的差别,只有观念、行为和由之产生的具体物品的不同,音乐中体现了文化,文化中包含了音乐;音乐的属性是多方面的,根据不同的场景,有审美的,有象征的;音乐的功能作用普遍存在于人类社会中,它们各自的独特意义和价值随不同的社会和文化的特性、不同人的接受程度而变化,音乐在变化中发展。

汤亚汀编译. 西方民族音乐学方法论概要(上). 中国音乐学,2001;2:127—137

汤亚汀编译. 西方民族音乐学方法论概要(下). 中国音乐学,2001;3:
117—125

文中介绍了民族音乐学的田野工作、音乐民族志、记谱与记谱法、风格分析、图像学等研究法。并对其定义概念、历史概况、理论模式和操作程序也作了相应的说明。

3. 论 文 选 登

沈洽. 民族音乐学在中国. 中国音乐学,1996;3

民族音乐学在中国,我把它分作四个时期:一、比较音乐学时期:当从1924年王光祈完成其论著《东西乐制之研究》算起,到1939年延安鲁迅艺术学院音乐系成立"民歌研究会";二、民间音乐研究时期:可从1939年延安成立"民歌研究会"算起,至1950年中央音乐学院成立"民族音乐研究部";三、民族音乐理论时期:可从1950年中央音乐学院成立"民族音乐研究部"算起,至1980年南京艺术学院举办"全国第一次民族音乐学学术研讨会";四、民族音乐学时期:可以1980年的"南京会议"为标志。

对于这种分期,笔者拟先作如下说明:

首先,"比较"(特别是"中西比较")这个主题,虽从"五四"前后起,已是中国学术界的热点,在音乐方面也有反映,[①] 但笔者还是把王光祈先生

---

① 这方面的论著,今可查考者如:杨昭恕的《中西音律之比较》(《音乐杂志》第1卷第2号,1929)、王心葵的《中西音乐归一说》(《音乐杂志》第1卷第7、9、10号,1920)、杨勃的《中西音乐之相合》(《音乐杂志》第1卷第7、9、10号,1920)、萧友梅的《中西音乐比较研究》(《音乐杂志》第1卷第8号,1920)、田边尚雄讲演,周作人口译,李开先记录的《中国古代音乐之世界的价值》(《音乐界》第4期,1923)、区石溪的《中国音乐流源考》(《音乐季刊》第1期,1923)、罗伯夔的《中国音乐流源考》(《音乐季刊》第1期,1923)、祝湘石的《中西音乐之比较》(《音乐季刊》第4期,1924)、萧友梅的《古今中西音阶概说》(《音乐院院刊》第1、2号,1929)、萧友梅的《最近一千年来西乐发展之显著事实与吾国旧乐不振之原因》(同上)等等。

的"比较研究"看作是中国民族音乐学的开端。因为他的比较研究视野之宽,方法之新,在当时都是无与伦比的。这是王光祈先生率先运用比较音乐学(Comparative Musicology)研究方法的结果。众所周知,比较音乐学乃民族音乐学(Ethnomusicology)的前身。故而,把王光祈先生看作是我国民族音乐学的先驱,估计不会有什么争议。但是,把民族音乐理论和民间音乐研究看作是我国民族音乐学发展的两个阶段,据笔者所知,有人是不接受的。他们通常认为,中国的民族音乐学传统自王光祈之后即已中断,现在的民族音乐学是70年代末、80年代初才从国际上重新引进的,因而与这两个阶段无关;还有一种观点则认为,即使是重新引进的民族音乐学,到中国后也"变了样",不能算是真正的民族音乐学了,因而认为,中国虽然有过比较音乐学,却从来没有什么民族音乐学。这些人常常标榜自己是"真正"的民族音乐学家,完全不想正视和接受民族音乐学任何"中国化"的事实。然而,民族音乐学作为一门人文科学,我想,到了中国,是肯定要被"中国化"的,是必然要根据中国的实际情况,结合中国人自己的思想和意图有所取舍和改造的。这是理所当然的事。我们知道,现代民族音乐学是非常重视"文化变迁"的研究的。那么,学科本身传到中国而发生变化,不正是一种"文化"的"变迁"吗?我们那些"真正"的民族音乐学家们,为什么偏偏如此漠视学科自身的"文化变迁"问题呢?

诚然,要把一门学科"中国化",首先有一个认真学习的过程,要随时掌握学科发展的新动态,保持与国际民族音乐学界的联系和沟通。所以,现在有些学者要注重于西方民族音乐学的引进和介绍,这是完全必要的。但这里说的是另一回事,是民族音乐要不要和能不能"中国化",民族音乐学"中国化"后,还能不能称"民族音乐"的问题。对于这一点,如果回答只能是肯定的话,那么,我们就势必要承认:在中国,如果没有民族音乐理论这个基础,就不会有中国的民族音乐学今天的发展;而与此相关,民族音乐理论又明明是从民间音乐研究走过来的。所以,在我看来:要谈民族音乐学在中国的发展,就必须把民间音乐研究和民族音乐理论看作是民族

音乐学继王光祈引进比较音乐学之后发展过程中的两个阶段，顶多说，用民族音乐学眼光来看，这两个阶段可能比较特殊。但我们绝对不能跳开这两个阶段。这是历史。

回过头来看，我们也不难发现：当年王光祈先生引进的比较音乐学，在相当程度上，实际就已经是做了“中国化”处理的，如特别强调研究中的“我文化”目的和民族本位意识等，对此，今天并没有人提出疑义；再看当时欧洲的比较音乐学，对于欧洲人来说，其目的也非常明确，那就是为了“填补欧洲音乐史上9世纪以前‘漆黑一片’的历史空白”。既然如此，中国人发展民族音乐学有自己的目的为什么就不是民族音乐学了呢？最后，笔者还注意到，即使是持上述那种见解的学者本身，只要他们研究中国音乐，我看，事实上他们也都在对标准西方式民族音乐学的各个方面进行着自觉不自觉的、不同程度的“中国化”性质的改造。

最后还需要说明的是：我的这种阶段划分，是从民族音乐学的视角看问题的结果。也就是说，我之所以把第四阶段称为“民族音乐学时期”，并不是说“民族音乐理论”从1980年起就结束了，一夜之间大家都接受民族音乐学了。我是说，民族音乐学在中国，实际上只能是民族音乐理论的一种发展形式，或者说民族音乐理论是中国发展民族音乐学的一种最主要的、历史形成的客观基础。而民族音乐理论自身，则无论是1980年还是现在，它都还在继续独立地发展着，或是正在选择着其他的发展形式（如有些学者提出的中国音乐学和中国传统音乐学等）。与此相关，本文下面涉及民族音乐学的研究范围时，将遇到这样一个问题，即：笔者将列举的某些学术方面、或某部著作、或某篇论文，可能在某些学者看来应当是属于民族音乐理论或是别的什么领域的，但笔者却把它们引为民族音乐学的实例。这也只是笔者根据当代民族音乐学国际公认的研究范围，并考虑到中国的实际发展情况圈出来的一个大致范围，并不妨碍别人和这些论著的作者们对于它们的属性持有不同的看法。

甲、比较音乐学时期

我国比较音乐的奠基者是王光祈先生。

王光祈先生(1892—1936)于20世纪20年代初赴德留学,先学经济,后入柏林大学音乐系专攻音乐学,在学术上受斯通普夫、霍恩博斯特尔和萨克斯等学者的影响极深。我们知道,柏林大学是比较音乐学最主要的策源地和中心,斯通普夫和霍恩博斯特尔等学者又是比较音乐学柏林学派的第一代创建人物。所以,王光祈先生实际上是德国柏林学派比较音乐学的第一代传人。他不但是这门学科在中国的最早倡导者,也是"把柏林学派的比较音乐学观点介绍到东方来的第一人"(岸边成雄语)。

王光祈当时之研究比较音乐学,其目的是要通过中(东)西方音乐的比较研究,有补于中国"国乐"的前途,找到复兴中国和东方文明的办法。用他自己的话来说,就是要"登昆仑之巅,吹黄钟之管"。王光祈先生认为,在中国的音乐文明史上,特别是中国古人关于律吕的研究及其在音乐、天文学和度量衡等方面的天才运用,以及孔子等先哲关于"谐和"和"乐教"的思想,都是中华民族对于人类文明史的重要贡献。另一方面,比较音乐学作为一门新兴学科,在当时欧洲正方兴未艾。我们知道,这门学科之所以能够确立起来,最重要的条件是埃利斯之"音分"计算法的发明和他首先采用这种方法对世界许多民族之音乐的音阶和音律进行了测定和比较,并在此基础上得出了与海尔姆赫尔茨针锋相对的结论。这件事,影响之大,致使对于世界各民族之音乐的音阶、音律的研究,成为早期比较音乐学的一大热点。显然,这正好与王光祈先生对中国音律学的兴趣相契合。所以,我想:王光祈当年之所以会放弃学习经济而改攻音乐学,恐怕这是一个非常重要的原因,也是形成王光祈先生学术研究特色的理由。

正是出于他这样的动机和爱好,加上当时欧洲时代思潮对于比较音乐学的深刻影响,王光祈所创导的比较音乐学,其主要学术倾向明显具有这样三个特点:一是自觉立足于中华民族的本位立场,对中(东)、西方音乐的比较研究表现出浓厚的旨趣;二是特别注重于不同民族之音阶和音

律(乐制)方面的比较研究(包括根据它们之间的异同,提出世界"三大乐系"的构想及其全球性传播的描述等等);三是尽管在王光祈先生的学术中我们既能看到"进化"论的影响,又能看到"传播"论的影响,但,相信"进化"论是解释人类音乐文化变迁最基本的法则,仍是其最鲜明的倾向。

这三个特点其实也不仅仅是王光祈个人的学术风格,而是反映了当时世界性的试图用"进化"论解释一切的时代潮流,反映了比较音乐学柏林学派注重于音乐自身形态研究的学科特色,以及当时多数中国(包括东方)学者欲借西学之力以振兴自己民族的普遍心态,而正是这些特点,使比较音乐学自来到中国的第一天起,就带上了"我"文化的目的(通过比较,认识自己)和明显的历史音乐学的色彩(因中国有大量乐律学文献,研究中国乐律,不能不研究中国历史),并以这些特点而区别和相联系于当时纯粹的欧洲比较音乐学。以上三条,尤其是其中的第一条和第三条,后来几乎成了我国音乐学学术传统的轴心。

王光祈先生著作甚丰,在国内发表的、属于比较学性质的、最有代表性的论著则是《东西乐制之研究》①和《东方民族之音乐》②等。此外,他的《中国音乐史》③等著作,无论是观点还是方法,也都受到比较音乐学很大的影响。

可能是因为王光祈先生久居国外,加上早年英逝,比较音乐学在当时国内,并没有形成相当的声势和规模。但在他前后某些学者的某些论著,如童斐(1865—1931)的《中乐寻源》④、孔德的《外族音乐流传中国史》⑤、张厚璜的《中西乐律汇通论略》和《沟通中西乐律正误》⑥、宋寿昌的《中西

① 1924年成书。(此版今藏中国科学院图书馆),1926年中华书局出版。

② 1925年成书,1929年中华书局出版。

③ 1931年成书,1934年中华书局出版。

④ 商务印书馆1926年出版。

⑤ 商务印书馆1926年出版。

⑥ 中国艺术研究院音乐研究所藏有线装稿本;北京图书馆藏有铅印本,成书年代不详。

音乐发达概况》[①]、缪天瑞的《调和中西艺术中的中国音乐》[②]等，都可以认为属于这一学科范畴的研究成果。这里应当特别提到刘天华先生。我认为刘天华先生除了大家已充分强调的在"国乐改良"方面的贡献外，他在民族音乐学方面也有特殊的功绩。我们知道，民族音乐学，尤其发展到50年代以后，对于"实地考察"(Field Works)非常强调。笔者也有相同看法，甚至认为：没有实地考察，就没有民族音乐学，没有实地考察经历的民族音乐学家，不能算是真正的民族音乐学家。所以，刘天华先生当时能在这方面就有一套想法，[③]身体力行，且因此而付出自己的生命，[④]在我看来是非常伟大、非常前卫的。刘天华先生确应列为我国民族音乐学事业开一代先河的人物。

乙、民间音乐研究时期

用民族音乐学(或比较音乐学)的眼光来看，这是一个特殊时期。这个时期的中国，几乎一直处在全民性的战争状态之中。在这种"国难当头"的情况下，人们当然很难顾得上去研究什么"世界音乐"，即使有人想从世界的宏观角度来研究中国音乐，也几乎没有条件。所以，作为王光祈先生开创的比较音乐学，到了这个时期，取而代之的，只能是以民族救亡为主旋律的"本土音乐"的复兴运动。可以说，这是五四新文化运动在战争年代里的一种特殊形式的继续。从世界范围看，则是第二次世界大战激起的世界民族意识大觉醒的一种结果。

这个阶段的民族音乐学，有延安和重庆两个中心。

在延安方面，主要有"中国民间音乐研究会"的活动。该研究会于1939年由延安鲁迅艺术学院音乐系学生发起成立，曾得到当时系主任冼星海先生的热情支持，初名为"民歌研究会"，1940年改名为"中国民歌研

---

① 中正书局1936年出版。

② 中国艺术研究院音乐研究所藏有1929年杭州杂志剪贴本。

③ 1927年8月《国乐改进社成立刊》:《我对本社的计划》。

④ 指他1932年6月赴北京天桥收集锣鼓谱，不幸染猩红热病故一事。

究会”,1941 年改名为“中国民间音乐研究会”。笔者称这个时期为“民间音乐研究”时期,其出处即由此而来。该会主要致力于民间音乐的收集和整理,并力图把它与音乐创作实践和“唤起民众,团结抗日”的社会政治运动结合起来。该会出版了会刊《民间音乐研究》(1942),并编印了民间音乐资料丛刊多种,如《秧歌曲选》[①],《陕甘宁边区民歌》第一、二集[②],《秧歌锣鼓点》[③],《眉户道情集》[④],《河北民歌集》[⑤]等;发表的论文有冼星海的《民歌与中国新音乐》、吕骥的《中国民间音乐研究提纲》和《民歌中的节拍形式》、张鲁的《怎样采集民间音乐》、安波的《秦腔音乐概述》和马可的《陕北土地革命时期的农民歌咏》等。[⑥]其中吕骥的《中国民间音乐研究提纲》(1942)可以说是这一时期延安方面学术实践的全面总结和勾画,可视为该时期学术取向的代表。

重庆方面,主要以当时国立音专理论作曲组 47 届同学于 1946 年发起成立的“山歌社”为代表。该社提出的宗旨是“以集体学习方式来收集及整理民间音乐,介绍西洋进步音乐(包括技术及批评的理论),普及音乐教育,提高音乐水准,以达到建立民族音乐为目的”。该社社长是郭乃安先生,社员多数是作曲家和作曲理论家,音乐学家极少。所以,该社学术研究的一个尤其突出的特点是与创作实践的紧密结合,如王震亚的《五声音阶及其和声》[⑦]和配有钢琴伴奏的《中国民歌集》[⑧]等;理论方面,则编有《山歌通讯》和《西南日报》副刊《山歌》等等。所有这些活动,对当时和后来音乐学术界的研究取向都有一定影响。

---

① 焕之、刘炽、马可、张鲁等编,1944。

② 焕之、李元庆、杜矢甲、唐荣枚、马可等编,1944—1946。

③ 焕之、徐徐等编,1945。

④ 焕之、恒之、刘炽等编,1945。

⑤ 孟波等编,1945。

⑥ 以上论文后来均收入 1948 年上海文光书店正式出版。

⑦ 1946 年油印出版,1948 年上海文光书店正式出版。

⑧ 1945 油印出版,1949 年上海中华乐社正式出版。

这时的重庆，在学术方面，我认为可以以杨荫浏先生1942—1944年间发表在《乐风》杂志上的一篇连载文章《国乐前途及其研究》[①]作为代表。当时杨先生在国立音专执教，正在完成他极富思想和灵感的《中国古代音乐史纲》(1944)，所以他的这篇文章写得特别有历史的眼光，其观点之精辟与深邃，今天仍不失其现实的启迪。

统观该时期的学术研究，大到有如下几个特点：

一、集中于对本国、本(乡)土音乐的收集和整理；

二、偏重于音乐自身特点和规律的研究；

三、古典进化论仍是当时学术思想方法论的主要支柱；而西方古典音乐技术理论，则被用(看)作是研究中国本土音乐的基本工具和先进手段；

四、研究目的通常是为了直接服务于当时的社会政治和音乐创作；

五、与国际相关学术界(当时仍称“比较音乐学”)基本上没有联系。

丙、民族音乐理论时期

在这个时期(主要是指“文革”前)，上个阶段形成的学术力量开始汇合和相对集中，政府对这个学术领域的研究也开始有所投入。特别是以1950年中央音乐学院成立的民族音乐研究部[②]为开端，一批以民族音乐为研究对象的专门研究机构相继在各地建立，比较有影响的，除该研究部之外，还有如上海音乐学院(1952)和东北鲁迅艺术学院(1949)的民族音乐研究室等；这些院校后来又率先把这方面的研究成果纳入到专业的课堂教学，于是逐渐形成了一个通常被人们称之为“民族音乐理论”的研究领域、一支有相当规模的以民族音乐之研究和教学为己任的专业队伍和一大批学术研究成果，包括音响资料、调查报告、教材、论文和论著等等。

1964年，在当时周恩来总理的直接倡导和支持下，一所专门以保存、

---

① 上中下三篇分别发表于1942年7月第2卷第4期、1943年1月第3卷第1期和1944年1月第3卷第2期。

② 1954年改名为“民族音乐研究所”；1959年改名为“中国音乐研究所”，一度附属于中国音乐学院；1966年撤销；1973年恢复改名为“中国艺术研究院音乐研究所”。

研究和发展中国传统音乐为宗旨的高等音乐学府——中国音乐学院成立。这件事可以看作是该学科在这一发展时期的高潮。

这一时期的学术特点主要表现为：

一、民族音乐理论学术架构的确立、定型和推广

就笔者所知，最早提出“民族音乐理论”这一术语，并把它用作一个独立专业名称的，是上海音乐学院的已故教授沈知白先生。接着，已故教授于会泳先生又提出了民族音乐理论专业最初的学术框架，而民族音乐理论作为一个研究领域在学术上得以相对定型和推广则可以《民族音乐概论》一书的出版为标志。沈先生提出“民族音乐理论”这个学科名称，时在1956年。是年，上海音乐学院成立民族音乐系，沈先生为主任，即创设了民族音乐理论专业。[①]沈先生曾亲口对我们说过他对于这个专业名称的一些考虑。他说：民族音乐的概念比民间音乐要宽，它可以包括宫廷音乐、宗教音乐和士大夫音乐、文人音乐等等，而民间音乐则不能。另外，他说“研究”是一个动词或动名词，它只能指称一种行为，不适合作为一个专业或一个学术领域的名称。一个专业，一个学术领域，不仅是指“研究”这个事，它还包括一系列研究出来的成果，甚至发展成为一种（理论）体系，从而表达了最终想建立在中国自己的音乐理论体系的意向。

于先生提出民族音乐理论学术框架的时间不迟于1958年，当时我是这个专业的学生，他是这个专业的教研室主任，也是我的主课导师。他曾对我详细说过他对于这个专业的种种设想。他把民族音乐理论分为纵向研究和横向研究两大部分。所谓纵向研究，包括民间歌曲研究、民族器乐研究、戏曲音乐研究和曲艺音乐研究等四门，是属于门类性质的研究；所谓横向研究是在上述纵向研究的基础上进行综合性专题研究，所以又称综合研究，其中包括：腔词关系研究、句式研究、结构规律研究、宫调研究、唱腔与伴奏关系研究和润腔研究等，都是民族特性极强的研究课题，由他

① 后改名为“音乐理论系”，今称“音乐学系”。

亲自开课。于先生在提出这个学科框架的同时，还非常强调两点。一是强调学习西方作曲“四大件”的重要性。他说，一个民族音乐理论专业的学生必须有“两个四大件”的扎实基础，指的就是上面说的纵向研究的“四大件”和西方作曲技术理论的“四大件”。对于“民族音乐四大件”，他主张“要熟悉得像中药铺的‘撮老’熟知每味中药放在哪个抽屉里的程度，以便随时‘信手拈来’”；对于“西洋作曲四大件”则“不仅要知其所以然，还要力求去知其所以然，这样才可能防止生搬硬套”。所以那个时候，我们民族音乐理论专业的学生，除了要学民族的一套外，还必须同作曲系学生一起接受西洋作曲技术理论的严格训练。他的另一个思想就是：非常重视上述种种理论性专题研究在音乐创作和音乐表演等艺术实践领域中的应用。如从1958年起，他就曾用两个学年的时间给我们开过一门名叫“曲调写作”的课。主要是讲宫调理论和句式、结构规律，也就是后来他综合研究课中宫调、句式和结构三个专题。上课方式是通过广征博引，归纳出从“上下句对仗”到“起平落”、“起转落”的一整套中国传统音乐曲式结构和调式、转调的规律特点，并把它们与西方有关曲式结构和转调理论进行比较，尤其注重音乐乐思展开所用种种“绝招”（手法）的介绍，并要我们课后“步其格律”进行写作，通常一星期要写二三十支曲调，每周还为我们改题，学生受益极深；1962年，他正式给我们开设“综合研究”，计划讲六个专题（上列），结果，单是“腔词关系研究”一章，就讲了一年，照样要求做题、改题；此外，在1961—1962年间，他还曾对我详细讲过他关于建立润腔学的一套构想，要我做他这方面研究的助手。我们知道，“润腔”的概念是他提出来的；润腔学的构想也是他的创造。这是一门全新的学科。按照他的构想，这门学科将对中国（传统）音乐中过去那种通常认为非常难以捉摸的所谓“神韵”做出“像国际音标‘音素’那样的”“风格元素”的系统规范，并对每个元素的机理做出描述，再编出成套练习曲，使之成为可在课堂上进行系统训练的教材，使过去往往需师傅几十年口传心授才能习得的这种技艺，有可能通过对这些“元素”及其“组合”的训练而使学生在较短的

时间内掌握，成为一种能自觉驾驭的、得心应手的技巧。他认为，这不但对歌唱家、演奏家非常有用，作曲家在懂得这些符号(元素)的意义后，就可借助这些符号，把心中原来无法用乐谱表达的种种风格要求在谱上标出，唱(奏)者因已经过训练而能立即做出相应的反应。从这些例子可以看到，于会泳先生关于民族音乐理论学术框架的构想，一方面考虑了理论本身的系统和完整性，另一方面还充分考虑了它们与实践和应用的关系，是一个很好的方案。但当时，他蓝图上的很多课程几乎还是一片空白。所以当时我们做学生，有些课程的所谓"上课"，实际上是在他指导下直接参与备课和编教材，在实际工作中进行学习。[①]

《民族音乐概论》一书由中国音乐研究所挑头，于1960年组织全国音乐、艺术院校部分师生及部分单位的音乐工作者同该所研究人员共六十人集体编写，由郭乃安等先生统修而成，并于1964年作为中央音乐学院民族音乐课试用教材正式出版。此书在民族音乐分类问题上与那时上海提出的"四大类"分类法大同小异，区别仅在于增加了"歌舞和舞蹈音乐"一类，又在"民歌"中增加了"古代歌曲"，合称"民歌和古代歌曲"。这就是所谓"五大类"的由来。这本书出版后，很快就成为全国各院校民族音乐课程的重要参考资料，之后，"民族音乐理论"作为一门专业，也就从学术上被确认和稳定下来。

这个时期出现的学术性论著和谱集很多，不能一一列举。论著如中国音乐研究所编的《民族音乐研究论文集》(三集)[②]、《河曲民歌采访专集》[③]、《湖南民间音乐普查报告》[④]、于会泳的《单弦牌子曲分析》[⑤]、夏野

① 本人曾在他指导下参与"民歌研究"课的资料收集和分析两个学年。

② 中央音乐学院民族音乐研究所编辑，音乐出版社1956年9月出版第1集，1957年11月出版第2集，1958年3月出版第3集。

③ 中央音乐学院民族音乐研究所编，晓星等执笔，音乐出版社1956年出版。

④ 中国音乐研究所编，音乐出版社1960年出版。

⑤ 上海音乐出版社1957年出版。

的《戏曲音乐研究》[1]、赵宋光的《论五度相生调式体系》[2]等；谱集有中国音乐研究所编的《中国民歌》[3]和《十二木卡姆》[4]等；包括80年代以来陆续出版的某些著述如高厚永的《民族器乐概论》[5]、叶栋的《民族器乐的体裁与形式》[6]、袁静芳的《民族器乐》[7]、江明惇的《汉族民歌概论》[8]、宋大能的《民间歌曲概论》[9]，以及武俊达的《昆曲唱腔研究》[10]和刘国杰的《西皮二黄音乐概论》[11]等，实际上都是这个时期积累起来的教学、研究成果。它们连同《民族音乐概论》一起，体现了"民族音乐理论"时期的典型学术风格。

80年代以来，民族音乐学传入中国后，有人把"民族音乐理论"时期的上述种种研究，归到了两个学科名目之下，一称"乐种学"[12]，主要包括以"五大类"为纲的、属于"类的"体系性描述；另一称"形态学"[13]，大多是关于音体系形态结构规律和风格特征的研究。笔者认为：乐种学和形态学，不但是中国民族音乐理论最成熟、最有特色的两个代表性领域，也是中国发展民族音乐学不可或缺的基石。

二、实地考察工作的深入开展和音乐采集、整理范围的扩大

实地考察和收集民族民间音乐的活动，国内通常称为"采风"。这一时

---

① 上海文艺出版社1959年出版。
② 上海文艺出版社1965年出版。
③ 音乐出版社1959年出版。
④ 音乐出版社1960年出版。
⑤ 江苏人民出版社1981年出版。
⑥ 上海文艺出版社1983年出版。
⑦ 人民音乐出版社1987年出版。
⑧ 上海文艺出版社1982年出版。
⑨ 人民音乐出版社1979年出版。
⑩ 人民音乐出版社1987年出版。
⑪ 上海音乐出版社1989年出版。
⑫ 《中国音乐》1984年第4期，陈应时：《开创民族音乐形态学的新局面》。
⑬ 《中国音乐学》1988年第2期，董维松：《中国传统音乐学与乐种学及分类法》。

期最有影响、最有代表性的采风活动有两次:一次是1953年由中央音乐学院民族音乐研究所组织进行的,对于山西河曲地区民间歌曲的采访活动,这是当时就一个地区的一个乐种进行调查的范例;另一次是1956年中国音乐研究所组织进行的,对于湖南民间音乐的普查,这是对于一个更大地域范围内的民族民间音乐进行全面调查的一个范例;此外,从民族音乐学方法论角度看,还值得提到的是,1958年部分音乐工作者参加了中央民族事务委员会组织的全国少数民族调查。这本是推进音乐学与民族学结合发展的极好机遇,可惜当时还缺少某些必要的条件,所以调查结束后,未能作为一种学术方法坚持下来。尽管如此,在这种同民族学等其他人文学科相结合的调查中,还是有学者跨出了单纯音乐学的门槛,做出了开拓性的贡献,特别是方暨申先生对于侗族音乐文化,特别是"侗族大歌"和"拦路歌"的深入调查和研究。今天看来,他当时所用的研究方法,与文化人类学家强调的所谓"住居体验"和民族音乐学之对于所谓"Field works"的规范要求非常类似,至今都不是民族音乐学家所能普遍做到的。

总的来说,这一阶段在实地考察方面取得的成绩是很大的,如新疆的十二木卡姆、贵州的侗族大歌,以及西安古乐、北京智化寺音乐、苏南吹打、福建南音等等,都是这时期很有价值的发掘。这时期实地考察工作的特点是:采集范围,从最初偏重于汉族音乐"五大类",逐步扩展到了许多少数民族和边缘地区;采集目的,从开始更注重"为创作服务",而逐渐转向对音乐学自身建设的关注;采集方法,则从开始更偏重于"音乐声"本身,而逐渐意识到了与"音乐声"相关之某些人文背景的重要;在个别学者身上,还出现了与人类学相结合的动向。

三、领域的拓宽,特别是对所谓"东方音乐"和"亚非拉音乐"的关注

对欧洲以外传统音乐文化的关注,实际上在民族音乐理论提出的初期已见端倪。最初注意到这件事的,还是沈知白先生,时间当不会晚于1959年的夏天。因为正是那年夏天,沈知白先生曾选择笔者从其修习名为"东方音乐"的课程。当时该课还未成形,所谓"学习",就是在先生指导

下帮先生去图书馆查阅有关资料，而先生的指导，说的就是比较音乐学的方法。先生认为，在民族音乐理论专业中开设东方音乐，可以扩大学生的视野，帮助学生从更宏观的人类音乐文明的背景中去认识自己。所以，我认为，沈先生把东方音乐课程看作民族音乐理论的一个组成部分，而不是把它简单地划在所谓“外国音乐”之中，这是沈先生对于民族音乐理论专业的又一重要贡献。

1964年，中国音乐学院成立，开设了“亚非拉音乐”专业，并请沈知白先生任教，院长安波、马可也都亲自讲授越南音乐和印度尼西亚音乐。从发展民族音乐学的立场来说，这又是一个非常可喜的动向。但主要是由于当时国际、国内政治环境所限，这种跨国、跨文化的比较研究，大多依靠文献资料的翻译和少量音响，很难有真正的实地考察，基本上只是纸上谈兵。

当时与中国音乐学术界能够交往的，主要是社会主义阵营国家。而民族音乐学（比较音乐学）在社会主义阵营中比较发达的，主要是匈牙利等东欧国家。所以，诸如巴托克、柯达依和萨波奇的民间音乐研究风格曾对中国民族音乐理论的发展有过一定影响。

通过以上回顾，我们可以看到：这个时期，中国对于本土音乐的研究有了相当的开展，体系性的学术架构也已初步建立，而且已把视野扩展到了整个“东方”和所谓“亚非拉”地区。而这种发展，主要是靠了政府的支持以及“中央”、“中国”和“上海”等高等音乐院校科研和教学的推动，然后扩展、影响到全国去的。但由于直接的比较音乐学传统在抗战爆发之后其发展受到严重影响，50年代以全新姿态在美国崛起的民族音乐学，也因政治、经济、文化等各方面与西方世界的阻隔而未能及时介绍进来，所以，该时期的研究始终没有能同国际学术界真正接轨。从学术思想和研究方法看，总体上说，还是承袭了民间音乐研究阶段的传统，即：把西方传统的基本音乐技术理论体系看作是对本民族传统音乐进行收集、整理和自身规律之研究的普遍适用的基本工具（不排斥个别学者在个别方面有

所突破);在价值观方面,即使是在这个领域里,也仍在相当程度上受到"欧洲中心"论的影响;加上西方"正统"音乐学狭隘的音乐本体观念的束缚等等,当时大部分学者都普遍希望通过这种单纯的、对于本民族传统音乐的形态学性质的研究来建立起中华民族"自己的"音乐理论体系。今天,用民族音乐学的眼光来看,未免显得有些"闭塞"。但用历史的眼光看,这也是中国学者当时唯一可能的选择和做法。

现在,如果我们把当时的民族音乐理论(包括"东方音乐/亚非拉音乐")同民族音乐学做个比较,我们不难发现两者既相通又不同的两面。所谓"相通"是指:两者面对的主要研究对象,都是欧洲艺术音乐之外的传统音乐,都需要以实地考察作为研究的基础等;不同在于:民族音乐学通常是面对世界各民族的音乐,且多侧重于不同文化间的比较,是"外向"的,而民族音乐理论尽管也包括了"东方"和所谓"亚非拉"地区,但它的主体,却是中国学者研究中国自己的传统,相对比较"内向"。这一点,也正是某些民族音乐学者认为民族音乐理论与民族音乐学不是一回事的最主要的依据。诚然,民族音乐学确实曾经特别强调对所谓"异文化"的研究。这种强调,在笔者看来,具有方法学意义,是绝对必要的。因为笔者深感:没有"异文化"研究的经验,就很难做到"跳出"自己文化圈子去比较"超脱"地观照自己。但这只是问题的一个方面。另一方面是,我们也还应当看到,"二战"后的民族音乐学,特别是发展到70年代末、80年代初,已大不同于它前身的特点之一,就是许多"内文化研究"被公认为是民族音乐学性质的研究。这不仅早已成为事实,而且也同样有方法学的意义。因为,当代民族音乐学家已经开始意识到:归根到底,只有属于文化圈子里的人对其文化中之音乐的认识和理解才是最权威的;而已往的民族音乐学的一个重大缺憾,恰恰就是因片面强调所谓"客观"而忽视了圈内人关于其自身音乐文化的种种体验。所以,用当代民族音乐学的观点看,民族音乐理论与民族音乐学,不是远了,而是反而近了。至于,民族音乐学之基于上述立场必然引发出来的诸如"音乐不仅是一种艺术,且是一种文化"

的观点和"文化相对"的观点等等，对于民族音乐理论来说，本来就应当是非常有用的思想武器。所以，笔者始终坚信：促使两者在国际通用学科名称下的"接轨"，以实现"优势互补"不但是必要的，也是完全可能的。这种结合有利于把民族音乐理论提升到一个更宏观、更开放、更科学和更富有活力的境界；也有助于我们对民族音乐学这一国际性学科做出我们中国人的贡献。因此，民族音乐理论经过文化大革命的严重摧残和破坏，迎来"民族音乐学时期"新的蓬勃发展，实在是一种历史的必然。

丁、民族音乐学时期

比较音乐学更名后的民族音乐学于70年代末，由上海音乐学院音乐研究所廖乃雄、罗传开等人首先在该院内部油印资料"上音译报"上发表介绍性译文引入中国。接着，在笔者倡议下，由高厚永先生牵头，由笔者和赵后起、杜亚雄等共同参与，经一年半筹备，终于1980年8月，在十分艰难的情况下，在南京艺术学院举办了首届"全国民族音乐学学术研讨会"，开始在全国范围内提倡此学。所以后来，一般就把这次会议看作中国推进民族音乐学的起点。但鉴于中国早在20年代就有了王光祈先生开创的民族音乐学传统，鉴于当代民族音乐学与民族音乐理论存在着诸多的相通之处，笔者则始终把此事看成民族音乐学在中国的发展进入第四期的一个标志，有意想把民族音乐学和民族音乐理论加以整合，通过一代人努力，建立起既与国际学术界相通，又适应我国国情的民族音乐学的中国学派。

然而，事情从一始就有争议，焦点主要是学科名称问题：

为了说清楚这个问题，先得交代"民族音乐学"一词的由来。

关于这一点，就笔者所知，第一个把 Ethnomusicology（以下用到该词英文时，均缩写为"EML"）翻译成"民族音乐学"的，是上海音乐学院音乐研究所的罗传开先生。罗是从日文转译此词的。我们知道，EML 一词译成日文，用的就是"民族音乐学"五个汉字。所以，罗从日文转译此词时，把它直接译成汉语的"民族音乐学"是合情合理、顺理成章的。但我们上面

提到，汉语早在30年代末、40年代初，“民族音乐”一词已成为“习语”，专门用来特指中国历史上流传下来的中国音乐，以相对于本世纪中国人学了西方音乐技术理论之后写出来的新音乐（这里只是新音乐一词的一种理解）。后来，新音乐发展成为中国音乐的主流，“新”字遂被省略，就几乎取代了中国音乐的地位。这样，当人们要明确指称“历史上流传下来的中国音乐”时，“音乐”一词的前缀“民族”就变得更加不能舍去了。显然，在这样的语境中，汉语“民族音乐学”确实非常容易被理解为是“民族音乐”之“学”，即所谓“研究中华民族传统音乐的学问”，等于原来狭义的“民族音乐理论”。但民族音乐学作为EML的汉语对应译法，其中的“民族”和“音乐”实际上是“民族学”（Ethnology）与“音乐学”（Musicology）两个词的复合；或者更准确地说，是用“民族学”的词根“Ethno－”来修饰“音乐学”，是为了确定它作为音乐学的一个学科分支的主要方法学特征，强调它是一种“考虑到音乐之文化属性的”音乐学研究。所以“民族音乐学”与“民族音乐理论”这两个词在汉语语境中发生的“词义场”混淆，是这场争论的症结和导火线。

这场争论从1980年到大约1987年间曾出现过几次高潮，现在似乎已经冷却，但分歧或许依然存在。现在的实际情况是：有人继续沿用《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》（1989）提出的译法，把民族音乐学称作音乐民族学；有人主张改立音乐文化学（赵宋光：《音乐文化的分区多层描述》，1992），有人提出了音乐文化人类学（萧梅、韩钟恩：《音乐文化人类学》，1991），也有人则主张重建比较音乐学（管建华：《比较音乐学的重建》，1995）。当然，也还有学者坚持使用民族音乐理论，或把民族音乐理论称为中国（传统）音乐学。

笔者认为，坚持民族音乐理论或欲建立中国（传统）音乐学者、主张用音乐文化人类学或重建比较音乐学者，均可另当别论。因为这些名称无论中文还是英文，在字面上都与EML没有直接关系。唯独“音乐民族学”一词，因作为EML一词的汉语对应词来使用的，所以需要商榷。

很明显，英文 EML 一词中，“Musicology”是根词，而中文“音乐民族学”一词的根词却是“民族学”。所以，如果要把“音乐民族学”再译回英文，严格讲，就得译成“Musicethnology”。但是，就笔者所知，英文里是没有这个词的，所以笔者认为，这种变通译法并不妥当。

也有人对 ethno - 译作“民族”提出异议，认为应译成“人种”或“种族”，这样就可以回避与“民族音乐理论”的混淆。但就笔者所知，在民族学界，围绕着 Ethnology 一词的汉语译法问题，在 20 世纪初早就有过争论，结果是蔡元培先生发表了“一锤定音”的文章《说民族学》(1925)。自此起，把 Ethnology 译成“民族学”即为当时和现在(包括海峡两岸在内)的中国民族学界所公认，成为定论。这场争论的关键是明确了一个概念：所谓“人种”，是“种族”概念，与基因和血统有关，属于体质人类学研究的范围，而“民族”，是“文化”概念，是指经过长期“整合”(integration)历史形成的人群集团，是文化单元，属于文化人类学研究的范围。“民族”与“种族”固然有关，但两个概念的着眼点有所不同。所以笔者认为，ethno 的译法问题，除非是民族学界提出异议，[①] 民族音乐学作为音乐学向民族学的一种延伸，最好还是尊重民族学界的意见。至于认为 ethno 有“种族歧视色彩”的批评，更是不能成立。因为一个词在历史上可能有过这样、那样的语义，但随着时间的推移，它是可以变的。ethno 也一样，特别是当它作为学科名称“民族学”的词根使用时更是如此。

所以，除非找到能作为 EML“等价词”来使用的、现成的另一个英文词，或是学科本身易名，[②]那么，EML一词的最贴切的汉语对应译法，就

① 如汤正方译：《外国民族学史》前言之“译注”认为 Ethnology 应译为“族类学”或“族体学”。但正如“译注” 所说：“由于涉及学科名称，事关重大，故在名称变化之前，译者沿例，仍作旧译”，取了慎重的态度。

② 关于这门学科的名称，国际上有过多种议论，如早先提出的改用 World Musicology 的建议，去掉前缀 ethno - 成为真正名副其实的 Musicology 的建议，以及近年来提出的，改用 Intercultural Musicology 的建议等等。

"命中注定"只能是"民族音乐学"五个汉字。

笔者认为:在学术上有意见分歧,完全可以"智仁相见"。但有一点必须看到:无论是思想观念、研究方法,还是研究的范围等等,这十多年来,民族音乐学与民族音乐理论之间已有了相当多的渗透、吸收和融合,而且这种交融,确实客观上推动了我国这一学术领域本身的发展,这总是事实。因此,笔者认为,中国的民族音乐学在原来民族音乐理论(乐种学和形态学)的基础上已经迅速发展起来,其中,除了原有乐种学和形态学自身的继续发展外,民族音乐学则开拓了许多新的研究天地,推进了学术研究的深度和广度。对于这种新的开拓,笔者在1990年发表的《民族音乐学十年》一文中曾做过讨论,现根据这几年情况的发展,补充介绍如下:

一、国外民族音乐学文献的编译和出版 其中已编译出版的书著约一二十种,重要论文一百多篇。这些译著中,有幸得以完整、独立出版的有:萨波奇·本采的《旋律史》[①]、萨米·哈菲兹的《阿拉伯音乐史》[②]、伊庭孝的《日本音乐史》[③]、恩克蒂亚的《非洲音乐》[④]、艾琳·索森的《美国黑人音乐》[⑤]、斯洛尼姆斯基的《拉丁美洲音乐》[⑥]、罗伯特·亨特的《19世纪东方音乐文化》[⑦]等,其中除极个别者外,大多是一个国家、一个民族或一个地区音乐文化的系统介绍;而偏重于方法学性质的著作,除埃利斯的《各种民族之音阶》[⑧]、巴托克的《匈牙利民歌》[⑨]、洛马克斯的《歌唱测育体系》[⑩]和《旋律史》等极少论著有机会得以油印完整出版外,绝大多数是经

① 人民音乐出版社1983年出版。
② 人民音乐出版社1980年出版。
③ 人民音乐出版社1982年出版。
④ 人民音乐出版社1982年出版。
⑤ 人民音乐出版社1983年出版。
⑥ 人民音乐出版社1983年出版。
⑦ 中国文联出版公司1985出版。
⑧ 方克、孙玄龄译,中国艺术研究院音乐研究所内部资料,1985年油印。
⑨ 金经言译,中国艺术研究院音乐研究所内部资料,1985年油印。
⑩ 章珍芳译,中国艺术研究院音乐研究所内部资料,1986年油印。

过节选和译编的版本，收入在为数极少的几种“译文集”中，如：《民族音乐学译文集》[①]、《音乐与民族》[②]、《EML 理论 · 方法 · 应用》[③]和《中国音乐》编辑部的“95 增刊”《全球视野的音乐文化研究》及其续集《全球文化视野的音乐教育》(1995)以及人民音乐出版社编辑出版的“词条汇辑”《民族音乐学》(1988)等，反映了比较音乐学时代从埃利斯到萨克斯，以及岸边成雄等东西方比较音乐学者的主要学术取向：孔斯特、西格、麦卡勒斯特、梅里亚姆、涅特尔、考林斯基和胡德等老一辈民族音乐学者的主要学术思想，以及诸如恩克蒂亚、赖斯，以及山口修等 70 年代以来东西方民族音乐学家思考的动向。

二、学科方法论的研究　包括对中国在这个领域里以往研究实践的历史性回顾和针对中国国情的学科方法学探讨，主要论著如：高厚永的《中国民族音乐学的形成和发展》[④]，吕骥的经修改后重新发表的《中国民间音乐研究提纲》[⑤]，董维松、沈洽的《民族音乐学问题》[⑥]，沈洽的《民族音乐学研究方法导论》[⑦]、《“融入”与“跳出”——民族音乐学之“道”：关于“局内人”与“局外人”的思考》[⑧]、《音乐文化的双视角观照——民族音乐学的一种新定位》[⑨]，萧梅、韩钟恩的《音乐文化人类学》[⑩]，管建华的《比较音乐学的重建》[⑪]，王耀华的《中国音乐的跨文化比较》[⑫]和杜亚雄的《民

---

① 董维松、沈洽编，中国文联出版公司 1985 年出版。

② 上海音乐学院与安徽艺术研究所内部资料，1984 年铅印。

③ 古宗智译，贵州艺术专科学校内部资料，1992 年铅印。

④ 《音乐研究》1980 年第 4 期。

⑤ 《音乐研究》1982 年第 2 期。

⑥ 《音乐研究》1982 年第 4 期。

⑦ 《中国音乐学》1986 年第 1、2、3 期。

⑧ 《音乐研究》1994 年第 4 期。

⑨ 《中央音乐学院学报》1995 年第 3 期。

⑩ 广西科学技术出版社 1993 年初版。

⑪ 《中国音乐》1995 年第 1 期。

⑫ 《中国音乐学》1993 年第 1 期。

族音乐学的研究方法及其目的》[1]等。

三、民族音乐志学的研究和民族音乐志的纂修　　其中属于民族音乐志学性质的研究有沈洽的《民族音乐志的理论与架构》[2]、杜亚雄的《采风工作的方法与步骤》[3]和伍国栋的《实地调查的经验积累和科学意义及作用的再认识》[4]等;已经出版的志书类著作则有:赵沨主编的《中国乐器》[5]、袁炳昌等人的《中国少数民族乐器志》[6]、杨秀昭等人的《广西少数民族乐器志》[7]、张兴荣等人的《云南乐器王国考察记》[8]、刘东升等人的《中国乐器图鉴》[9]和《中国乐器图志》[10]、伍国栋等人的《白族音乐志》[11]、何芸等人的《瑶族民歌》[12]、王镇华等人的《中华音乐风采录》[13]等;此外,姚刚在笔者建议和指导下,还开始了"城市民族音乐学"性质的研究,完成了题为《北京人的"通俗音乐"生活》的调查报告[14]等。

四、文化地理学性质的研究　　如:杨匡民的《民族旋律地方色彩的形成及色彩区的划分》[15],苗晶、乔建中的《论汉族民歌近似色彩区的划分》[16]、

---

① 《人民音乐》1984 年第 6 期。
② 全国民族音乐学第三次年会发表,1984 年贵阳。
③ 《中央音乐学院学报》1985 年第 2 期。
④ 《中国音乐》1995 年第 1 期。
⑤ 现代出版社 1991 年出版。
⑥ 新世界出版社 1986 年出版。
⑦ 漓江出版社 1990 年出版。
⑧ 中国音乐家音像出版社 1995 年出版(视听资料)。
⑨ 山东教育出版社 1992 年出版。
⑩ 轻工业出版社 1987 年出版。
⑪ 文化艺术出版社 1992 年出版。
⑫ 文化艺术出版社 1987 年出版。
⑬ 中国文联出版公司 1994 年出版。
⑭ 中国音乐学院音乐学系 93 届本科生毕生论文。
⑮ 《中国音乐学》1987 年第 1 期。
⑯ 《中央音乐学院学报》1985 年第 1、2 期。

乔建中的《音地关系论》[①]、李惟白的《民族音乐文化色块论》[②]、沈洽的《中国——汉民族的音乐》[③]和《中国南方少数民族音乐》[④]等。

五、文化史性质的研究　所谓"文化史性质的研究",是指以断定在现存的传统音乐基料中有历史性遗存为前提,从而设计出某种方法,试图从遗存中抽理出音乐变迁之历史头绪或对某些史实进行印证。由于中国幅员辽阔、历史久远,人类多种文化基因在这块土地上曾有过许多接触和交融,所以无论是现存传统音乐基料,还是历史文物或文物考古,资料极其丰富,而且成分复杂。这是开展文化史性质之研究的有利条件。

至少有两种不同学术背景的学者参与了这种研究:一种主要是中国古代音乐史家和音乐考古学家,他们往往是以文献研究和文物考古为轴心,去发现和寻找现存传统音乐中的历史遗存及其年代学特征,称为"逆向研究"(赵沨 1982,冯文慈 1986)和"旋律考古"(黄翔鹏 1983),80 年代曾热极一时的"古谱寻声/古谱解读",有时也借用这种方法(如叶栋 1982、陈应时 1982、何昌林 1983 等);另一种主要是民族音乐学家,则多以对现存音乐基料的调查和研究为基点,参照文献、文物和其他资料,以构拟其历史流变的格局,如杨匡民的《湖北民歌三声腔及其组织结构》[⑤]、杜亚雄的《锡伯族和满族民歌的比较研究》[⑥]、费师逊的《从珠江地域民歌的比较中看古族遗音》[⑦]、沈洽的《中国南方少数民族音乐》等,但都各有主张,一切似乎还都只是在摸索之中。

六、跨文化比较研究　如罗传开的《中国日本近现代音乐史上的平

---

① 中国音乐与亚洲音乐研讨会发表,1988 年香港。

② 全国民族音乐学第三次年会发表,1984 年贵阳。

③ 日本岩波书店 1989 年出版:《日本音乐 · 亚洲音乐》卷一。

④ 美国嘉论音乐百科词典(出版中)。

⑤ 全国民族音乐学第一次学术讨论发表,1980 年南京。

⑥ 《中国音乐》1985 年第 1 期。

⑦ 中国传统音乐学会第八次年会发表,1994 年福州。

行现象》[1]、焦杰的《长安古乐与日本民族调式比较》[2]、李石根的《日本雅乐与西安鼓乐的比较研究》[3]、王耀华的《琉球·中国音乐比较论》[4]和《日本冲绳音乐考察与中琉音乐文化之比较研究》[5]、赵佳梓的《五旦七声与七调碑的比较研究》[6]、杜亚雄的《裕固族西部民歌与有关民歌之比较研究》[7]、张瑞的《匈牙利民歌同我国某些民歌相似的原因》[8]、丁寒的《阿拉伯音乐与西洋音乐艺术结构差别初探》[9]、周菁葆的《维吾尔与伊斯兰诸国的古典音乐比较》[10]、王雪的《试淡墨西哥民间音乐在拉丁美洲音乐中的地位》[11]、李昕的《北美印第安民歌同我国阿尔泰语系若干民族民歌的共同音乐特征》[12]、伍国栋的《缅甸民族乐器与缅中民族乐器之联系与比较》[13]等等。"中西比较"是我国"跨文化比较"中的一个世纪性关怀主题，这方面讨论很多，1980 年以来论著举例来说有：钱仁康的《中西曲式之比较研究》[14]、沈洽的《音腔论》[15]以及蒋一民的《关于我国音乐文化落后原因的探讨》[16]等。

七、中国以外非欧传统音乐文化的研究　这方面随着我国政府改革

---

① 《音乐研究》1987 年第 3 期。
② 《交响》1987 年 1 期。
③ 《中央音乐学院学报》1987 年第 4 期。
④ 日本出版。
⑤ 《艺术探索》1989 年第 2 期。
⑥ 《比较音乐研究》1993 年第 2 期。
⑦ 《中国音乐》1982 年第 4 期。
⑧ 《音乐研究》1985 年第 2 期。
⑨ 《阿拉伯世界》1987 年第 3 期。
⑩ 《中国音乐学》1988 年第 1 期。
⑪ 《中央音乐学院学报》1985 年第 3 期。
⑫ 《音乐研究》1987 年第 4 期。
⑬ 《民族音乐》1986 年第 1 期。
⑭ 《音乐艺术》1988 年第 1 期。
⑮ 《中央音乐学院学报》1982 年第 4 期至 1983 年第 1 期。
⑯ 《音乐研究》1980 年第 4 期。

开放步伐的加大，国际学术交流以及到境外作实地考察的机会也逐渐增多，所以也比较活跃。可以说，这十多年来，其成果比整个“民族音乐理论”时期还多。其中除前面提到的译著外，比较重要的论著如：王耀华的《日本琉球[工工四]谱溯源》[1]、罗传开的《日本的音名与传统阶名》[2]、陈露茜《印度的传统音乐》[3]、陈自明的《印度“拉格”初探》[4]、赵佳梓的《石头与印度》[5]、李一丁的《巴基斯坦的音乐》[6]、陈自明的《缅甸民族乐器考察》[7]、毛继增的《柬埔寨民族乐器采访录》[8]、侯军的《不同文化背景中的菲律宾音乐》[9]、刘茜的《韩国的乐器与音乐理论》[10]、章叶的《阿根廷的音乐和音乐生活》[11]、王雪的《探索印第安人音乐的随笔》[12]、张伟华的《美国加州朱玛什印第安人部落的一次采风札记》[13]、陈自明的《爱斯基摩人的音乐》[14]、金文达的《中亚地区的音乐》[15]、徐荣坤的《阿拉伯调式点滴》[16]、刘亚平的《阿尔及利亚的民族音乐》[17]、鲁松龄的《阿尔及利亚与突尼斯的

① 《乐府新声》1985 年第 1 期。
② 《交响》1989 年第 4 期。
③ 《音乐研究》1989 年第 4 期。
④ 《中央音乐学院学报》1983 年第 3 期。
⑤ 《音乐爱好者》1989 年第 6 期。
⑥ 《中国音乐》1987 年第 3 期。
⑦ 《乐器》1986 年第 6 期。
⑧ 《乐器》1986 年第 1—2 期。
⑨ 《比较音乐研究》1994 年第 2 期。
⑩ 《中国音乐》1989 年第 3 期。
⑪ 《人民音乐》1982 年第 8 期。
⑫ 《音乐研究》1985 年第 1 期。
⑬ 《音乐研究》1985 年第 1 期。
⑭ 《音乐研究》1987 年第 3 期。
⑮ 《音乐研究》1993 年第 1 期。
⑯ 《中国音乐》1994 年第 1 期。
⑰ 《阿拉伯世界》1986 年第 1 期。

传统音乐》[①]、易如成的《埃及民间音乐浅谈》[②]、陈铭道的《非洲音乐的节奏组织原则》[③]以及最近出版的俞人豪、陈自明的著作《东方音乐文化》[④]等等。以上论著涉及的地区非常广泛,其中有些还有某种实地考察的基础。

八、利用计算机等现代科技辅助民族音乐学研究　中国近几年在这方面的兴趣主要表现在以下几个方面:一是记谱自动化研究,如:上海交通大学的徐树中、樊荣[⑤],中国科学院计算机研究所和中国人民大学的张连仲以及中国音乐学院的李西安等,都做过尝试,但现在还坚持研究者不多;二、辅助音乐学分析,如:西安航空计算技术研究所周国栋、叶甘霖、周礼臣的《蒙古族民歌的音乐曲线和音差数据》[⑥],中央音乐学院王森、周海宏的《音结构层次与研究方法》[⑦]和武汉音乐学院童忠良的《律学教程》软件 Version2.0 等;三、视唱练耳教学电子辅助仪的研制,如:中央音乐学院基本乐科教研组的姜夔等。

关于这方面的研究,笔者愿意十分高兴地向大家通报:1995 年 6 月,本人同原北京钢琴厂邵力源先生合作研制成功了“通用旋律动态模拟器”(DEAM)第一版。该软件可在 A_2 至 c^3 的音域范围内,以不到一音分的误差和在 c^3 至 c^5 的范围内,以不到 6 音分的误差,以约 5 毫秒为一拍的时值精度,用符号直接描写世界上任何一种旋律的音高与时间的互动关系(包括各种“音腔”和“自由律动”),并把这种乐谱(听觉心理的量化数据符号)精确地“演奏”出来,供人验证,其数据则可直接用于音乐学分析。这就为笔者的《音腔论》从理论到实践,为建立一种真正是国际通用的记谱

① 《音乐学文集》,于润洋主编,中央音乐学院学报社 1991 年出版。
② 《人民音乐》1984 年第 5 期。
③ 《中国音乐》1992 年第 4 期。
④ 人民音乐出版社 1995 年出版。
⑤ 见樊荣(徐树中的研究生)的学位论文《音乐分析与识别及自动音乐记谱》,1990 年。
⑥ 西北大学出版社 1989 年出版。
⑦ 《中国音乐学》1988 年第 2 期。

法和基本乐理，为真正有意义的“记谱自动化”，为音乐形态学研究（包括动态音律的测定、音乐风格特征规律及其模化研究）和动态实验音乐心理学的研究等等，提供了一种新的、有效的研究工具。

在利用计算机辅助民族音乐学研究方面，当前正在掀起的一个热潮是各种音乐数据库的建立，如中国艺术研究院音乐研究所由张振涛牵头正在进行的“中国音乐资料数据库”、韩宝强的“民族乐器音色库”、武汉音乐学院冯广映的“编钟及其资料数据库”、吴粤北的“民族音乐多媒体数据库”和彭志敏的“音乐分析数据库”以及西安音乐学院方建军的“中国音乐考古资料数据库”等等，都在积极进行或酝酿之中，其中有些已有一定成果。

九、民族音乐学的教学、学术组织、研究机构和出版物的情况（略）

诚如以上所述，民族音乐学在中国的发展虽然已有七十多年历史，但从引进当代民族音乐学的意义上说，时间毕竟还短，所以它的成熟还需要一个过程。比方，从学术上说，怎样看待“文化（价值）相对论”的问题；怎样看待西方古典音乐理论工具对于研究非西方音乐的意义问题，特别是怎样在实践中真正解决两者之间存在的矛盾的问题；如何用民族音乐学的方法来研究像中国这样有非常“历史深度”（所谓“非常‘历史深度’”是指有大量音乐历史文献和音乐考古发现）的音乐传统的问题，包括所谓“文化史方法”、“旋律考古”方法和“逆向研究”方法的方法学问题，以及进一步拓宽世界音乐的研究问题和系统翻译、出版民族音乐学经典论著（特别是方法论性质之经典论著）等等，都是放在中国的民族音乐学家面前的非常重要的基本课题。从教学上说，目前也还只是在中国音乐学院、中央音乐学院、上海音乐学院和中国艺术研究院研究生部等少数学校和机构开有专门的民族音乐学课程（但开法各有不同），还没有在全国音乐院校普遍推广；尤其是如何将民族音乐学的观念、理论和方法渗透到音乐师范的教学中去，以帮助大批未来的国民音乐教育的栋梁，今后在国民音乐教育的实践中自觉地去克服和消除至今在国民音乐观念中普遍存在的

"欧洲音乐中心论"的影响等等,这些都有待进一步的努力和奋斗。

(二) 著作目录与提要

中国艺术研究院音乐研究所编. 民族音乐概论. 北京:人民音乐出版社,1964:289

本书是最早的一本系统介绍民族音乐的理论教材,集体编写,是这一时期的代表性成果。全书按民歌、歌舞、说唱、戏曲、器乐五个部分编写,这种"五大类"划分法,习惯上沿用至今。全书内容丰富,不仅以汉族为例,也注意到了部分少数民族音乐,即使今天也还是一本重要的民族音乐理论教材。

〔日〕德丸吉彦著. 王耀华,陈新凤译. 杨桂香校对. 民族音乐学. 福州:福建教育出版社,2000:164

本书较为全面地概括了民族音乐学的概念、历史、方法,对音体系——乐器——个人——集体以及音乐的传承、稳定与变化之间的关系有独到的理解,尤其是把贝多芬纳入到民族音乐学的视野里,更是独特、新颖。

董维松,沈洽编. 民族音乐学译文集. 北京:中国文联出版社,1985:288

本译文集收录了埃利斯的《论各种民族的音阶》、萨克斯的《比较音乐学》、孔斯特的《民族音乐学》、内特尔的《什么叫民族音乐学》、梅里亚姆的《民族音乐学的研究》、胡德的《民族音乐学导论》、考林斯基的《论民族音乐学研究的课题与方法》、岸边成雄的《比较音乐学的业绩与方法》、山口

修的《民族音乐和民族音乐学》。这些论文都是民族音乐学形成发展过程中某一阶段的代表性成果。

王耀华. 琉球中国音乐比较论. 日本:那霸出版社,1987:190

本书是作者1986—1987年在日本冲绳实地考察研究成果的集中反映,运用民族音乐学的方法和"多重证据法",从工工四谱、三线定弦法、乐器、龙船歌、打花鼓、组舞等方面论述了琉球音乐与中国音乐的关系。

人民音乐出版社编辑部编. 民族音乐学(音乐词典词条汇辑). 北京:人民音乐出版社,1988:111

书中收录了美国的《新格罗夫音乐与音乐家辞典》,苏联的《音乐百科全书》,日本的《音乐大事典》、《标准音乐辞典》,法国博尔达的《音乐辞典》,德国的《音乐大辞典》中民族音乐学的条目,概括地反映了当时各国关于民族音乐学研究的发展状况,较为详尽地解释了民族音乐学的含义、研究对象、研究方法等。

王耀华. 三弦艺术论(上、中、下). 福州:海峡文艺出版社,1991:843

选择三弦这一乐器及其音乐为突破口,运用民族音乐学的研究方法和多重证据法,对中国音乐与日本冲绳音乐进行跨文化比较研究。全书为三卷本专著。上卷《中国三弦及其音乐》对中国三弦的源流、形制、乐谱与记谱法、定弦法、音乐系谱做了较为全面详尽的论述。中卷《日本冲绳三线及其音乐》对日本冲绳的三线音乐、源流、形制、记谱法、音乐系谱进行了分析。下卷《中国三弦音乐与日本三线音乐之比较研究》对中国与日本冲绳三弦音乐比较研究的方法做了阐述,从记谱法、三线定弦法、旋律

受容变易规律、多音性、演奏方式、打花鼓、龙船歌、创作方式、音乐思想等方面，对中国与日本冲绳的三弦音乐进行了比较研究。上卷有吕骥、黄翔鹏、岸边成雄、当间一郎所写的“序”。

萧梅，韩钟恩. 音乐文化人类学. 广西：广西科学技术出版社，1993：232

本书以专题论述的方式提出有关音乐文化人类学学科建设的若干问题，书中重点论述了音乐文化人类学的取域与定位、元理论逻辑前提、基本问题与学科论域，并从民族音乐学与音乐美学出发论述了本学科赖以建构的基础与条件。

吴国栋. 民族音乐学概论. 北京：人民音乐出版社，1997：272

本书较为全面地梳理了民族音乐学的历史发展及其学科的定义、性质、研究对象和范围，对相关学科的关系进行了介绍，着重论述了民族音乐学的方法论观点、实地调查的理论与方法、音乐的描述与解释等，概括了民族音乐学著述的类型，同时对民族音乐学的学术论文及其写作也进行了详尽的论述。

王耀华. 中国三弦及其音乐. 东京：第一书房，1998：382

本书是作者《三弦艺术论》的日文翻译本。其中有三篇序文：日本艺术院院士团伊久磨的《赞王耀华君的伟业》、东京大学名誉教授岸边成雄的《王耀华先生的伟业》、日本冲绳艺能史研究会会长当间一郎的《中国三弦与琉球三线研究之集大成》。

杜亚雄. 民族音乐学概论. 长沙:湖南文艺出版社,2002:151

本书梳理了民族音乐学的历史发展及其学科的研究对象,介绍了民族音乐学的田野调查工作及案头工作,并对民族音乐学的论文写作也进行了相应的介绍。

管建华. 音乐人类学导引. 南京:江苏教育出版社,2002:195

作者从教育的理念对民族音乐学提出新的思考,吸收了诸多人类学的新成果,视野广阔。全文由九章、四个附录组成,分别是什么是人类学、音乐人类学的历史、音乐概念与行为、实地考察与实验室工作的方法和技术、音乐与社会文化结构、音乐文化历时与共时的研究、音乐的文化美学、心理学和哲学的研究、音乐文化变迁的研究、应用音乐人类学、文化研究与音乐人类学、全球殖民时代与后殖民文化批评时代——中西音乐文化交流的定位等。

三、音乐美学

（一）论文、著作目录

1900—1919 年

奋翮生．军国篇民（节选）．新民丛报，1902；2 月 3 日

匪石．中国音乐改良说．浙江潮，1903；6 月第 6 期

竹庄．论音乐之关系．女子世界，1904；8

曾志忞．音乐教育论．新民丛报，1904；14、20

王国维．论小学校唱歌科之材料．教育世界，1907；10 月第 148 期

吴福临．小学唱歌之实验．教育杂志，1911；7

我生．乐歌之价值．云南教育杂志，1917；7

孙时讲述，郑崇贤笔记．音乐与教育．云南教育杂志，1919；7

1920—1929 年

蔡元培．《音乐杂志》发刊词．音乐杂志，1920；第 1 卷第 1 号

杨昭恕．音乐在美术上之地位及其价值．音乐杂志，1920；第 1 卷第 1 号

陈仲子．音乐与诗歌之关系．音乐杂志，1920；第 1 卷第 2 号

杨昭恕．论音乐感人之理．音乐杂志，1920；第 1 卷第 4 号

杨浚明．我的墨子非乐经济观．音乐杂志，1920；第 1 卷第 5、6 期合刊

吴梦非．美育是什么？．美育，1920；1

吕澂．说美意识的性质．美育，1920；1

吴梦非. 艺术品应怎样制作. 美育,1920;2

周玲荪. 新文化运动和美育. 美育,1920;3

萧友梅. 什么是音乐? 外国的音乐教育机关,什么是乐学? 中国音乐教育不发达的原因. 音乐杂志,1920;5 月 31 日第 1 卷第 3 号

萧友梅. 乐学研究法. 音乐杂志,1920;6 月第 1 卷第 4 号

杨勃. 音乐心理论. 音乐杂志,1921;第 2 卷第 1 号

俞寄凡. 关于音乐的哲学知识. 音乐界,1923;7 月第 4 期

黎云. 音乐和人生的关系. 音乐季刊,1923;8 月第 1 期

王光祈. 声乐心理学. 中华教育界,1927;17 卷第 5 号

张绣山. 音乐泛论. 新乐潮,1927;10 月第 1 卷第 3、4 号

张绣山. 乐学上之形式原素. 新乐潮,1927;第 1 卷第 5 号

张洪岛. 音乐与人类进化之关系. 新乐潮,1929;7 月第 3 卷第 1 号

柯政和. 音乐的欣赏法. 新乐潮,1929;7 月第 3 卷第 2 号

1930—1939 年

黄自. 音乐的欣赏. 乐艺,1930;第 1 卷第 1 号

黄自. 西洋音乐进化史的鸟瞰. 乐艺,1930;第 1 卷第 2 号

青主. 什么是音乐. 乐艺,1930;第 1 卷第 2 号

青主. 音乐的好尚. 乐艺,1930;第 1 卷第 2 号

丰子恺. 二百年来西洋乐坛之盛况. 小说月报,1930;第 21 卷第 3 号

兼常清佐著. 穆天树译. 论音乐艺术的阶级性. 北新半月刊,1930;6 月第 4 卷第 12 号

青主. 论音乐的音乐. 音,1930;6 月第 5 期

青主. 论诗艺和乐艺的独立生命. 音,1930;9 月第 6 期

青主. 论音乐的功能. 音,1930;9 月第 8 期

青主. 论音的审听. 乐艺,1930;12 月第 19 期

青主. 乐话. 商务印书馆,1931

黄伯申. 音乐的形式. 乐艺,1931;第 1 卷第 4 号

青主. 谈谈音响的颜色. 乐艺,1931;第1卷第6号
葛罗斯著. 夏蔓蒂译. 音乐的起源. 戏剧与音乐,1931;创刊号
青主. 论音乐的批评. 音,1931;10月第17期
青主. 怎样才算是美的音乐作品. 音,1931;第15期
立家. 研究艺术的音乐的纯正的态度. 南开大学周刊,1931;第119、122期
张洪岛. 和声美的追求. 音乐杂志,1932;2月第1卷第10期
邹文海. 柏拉图政治哲学中的音乐的地位. 再生杂志,1933;第1卷第8、9期
唐学咏. 音乐的社会作用. 音乐教育,1933;第1卷第4、5期合刊
CecilGray著. 缪天瑞译. 历代哲人们的音乐观. 音乐教育,1933;第1卷第4、5期合刊
王光祈. 中国音乐美学. 音乐教育,1933;第2卷第8期
青主. 音乐通论. 商务印书馆,1933
青主. 反动的音乐?. 音乐杂志,1934;第1卷第1期
浩如. 音乐是否属于特殊阶级的?. 音乐杂志,1934;第1卷第2期
凌丽茶. 音乐与科学. 新中华杂志,1934;第2卷第1期
萧友梅. 音乐的势力. 音乐教育,1934;第2卷第6期
H. Riemann著. 缪天瑞译. 音乐表现的原质的要素——音的高度、强度,及其进行状态. 音乐教育,1934;第2卷第7期
王光祈. 通信. 音乐教育,1934;第2卷第8期
Bonser著. 欧阳采薇译. 音乐中的思想和情感. 音乐教育,1934;1月第2卷第1号
曾学蕙. 音乐会的功用. 音乐教育,1934;1月第2卷第1号
CecilGray著. 缪天瑞译. 关于绝对音乐与标题音乐. 音乐教育,1934;2月第2卷第2期
青主. 音乐当作服务的艺术. 音乐教育,1934;4月第2卷第4号
丰子恺. 音乐之用. 中学生杂志,1934;5月第45号
青主. 什么是民族社会主义的音乐. 音乐教育,1934;6月第2卷第6号
半聋. 音乐之流派. 戏剧月刊,1934;7月第1卷第9号
易韦斋. 墨子非乐释义. 音乐杂志,1934;7月第1卷第3期

黄自. 调性的表情. 音乐杂志,1934;7 月第 1 卷第 3 期

吴瑞娴. 音乐表现与音乐感受. 广州音乐,1934;8 月第 2 卷第 8 期

Dickinson 著. 马佩文译. 音乐灵感. 广州音乐,1934;1934 第 2 卷第 11、12 期

笛肯生著. 马佩文译. 音乐之价值. 广州音乐,1935;第 3 卷第 8、9 期合刊

哈道著. 马葆炼译. 美在宗教崇拜上之位置. 广州音乐,1935;第 3 卷第 8、9 期合刊

马采. 音乐与世界观. 广州音乐,1935;第 3 卷第 11 期

健人. 关于音乐的欣赏. 音乐教育,1935;第 3 卷第 12 期

章枚. 音乐艺术往哪儿去?. 音乐教育,1935;第 4 卷第 3 期

高野浏著. 曾葆译. 音响心理学概观. 音乐教育,1936;第 4 卷第 3、4、5、6 期

邹敏铁明. 音乐教育心理学. 音乐教育,1937;第 5 卷第 1、2、3、4、5、6 期

玉玑. 音乐,一切人的艺术——一个女孩子的说法. 音乐教育,1937;第 5 卷第 3 期

章枚. 音乐真是高于一切么? ——评青主《乐话》. 音乐教育,1937;2

哈道著. 马葆炼译. 诗与音乐之比较. 音乐教育,1937;6

徐迟. 标题音乐之话. 音乐世界,1938;第 1 卷第 1—5 期;第 2 卷第 1—8 期

陈斯馨. 音乐的欣赏. 大风,1939;6、7

1940—1949 年

赵沨. 音乐形式的偏爱. 新音乐,1940;第 1 卷第 4 期

赵沨. 论音乐的现实主义. 新音乐,1940;第 1 卷第 5 期

江文也. "作曲"的美学的观察. 中国文艺,1940;第 2 卷第 5 期

讷夫. 音乐的特性和它的社会性. 青年杂志,1940;第 2 卷第 5 期

贾念曾. 音乐之感动作用. 音乐与美术,1940;5 月第 3 期

顾梁,顾岱毓译. 音乐概论. 乐风,1941;新 1 卷第 5、6 期合刊

谢曼萍. 谈形式美与内容美. 音乐与美术,1941;第 2 卷第 5 期

缪天瑞. 音乐美学史概观. 新音乐,1941;第 3 卷第 4 期

赵沨. 什么是音乐. 新音乐月刊,1941;1、2

赵沨.音乐的起源.新音乐月刊,1941;1、2
李元庆.论音势.乐风,1941;1、2、3、4、5、6
学鸳.音乐家的民族思想问题.青年音乐,1942;第2卷第2、3期
德华.艺术起源之研究.音乐与美术,1942;第2卷第3期
孝方.音乐的本质和起源.新音乐,1942;第2卷第6期
张洪岛.音乐的定义及其特征.音乐月刊,1942;3月第1卷第1期
热冰.关于音乐批评.乐风,1943;创刊号
王敬之.声乐演唱的形式及特征.音乐知识,1943;第1卷第5期
丰子恺.尼采与托尔斯泰的音乐观.歌与诗,1944;3
周通旦.墨子非乐辨.东方杂志,1944;第40卷第23号
朱光潜.声音美.见:文艺心理学,开明书店,1946
Lucas著.赵沨译.音乐形式概说.音乐导报,1946;1、2、3
康巴略著.雷石榆译.音乐的曲调要素与社会生活.乐学,1947;1
天华.《乐记》的作者及其内容.乐学,1947;1
天华.墨子的非乐.乐学,1947;2
天华.乐本篇浅释.乐学,1947;2
康巴略著.雷石榆译.音乐与语言.乐学,1947;4
杨荫浏.儒家礼乐设教的几种理论.礼乐,1947;创刊号
杨荫浏.儒家的音乐观.礼乐,1947;5
戴天吉.论传统对音乐的观念——儒墨二极端及其影响与流弊.音乐评论,1948;21
戴天吉.音乐的评价——论音乐在社会机构中应处的地位.音乐评论,1948;22
前人.论音乐家在社会中的地位.音乐评论,1948;22
洪音.音乐批评.音乐评论,1948;33
文澜译.音乐的记忆力.音乐评论,1948;34
马可.戏剧音乐的阶级性.人民音乐,1948;第1卷第1期
戴天吉."形式主义音乐"和"形式化的音乐论".音乐评论,1949;38
佐治·安提尔著.张乘谟集译.作曲者眼中的批评家.音乐评论,1949;42

1950—1959 年

摩伊孙可著. 丰子恺译. 社会主义哲学对音乐的影响. 人民音乐, 1951; 第2卷第3期

贺绿汀. 论音乐的创作与批评. 人民音乐, 1954; 3

郭乃安. 冼星海作品中的音乐形象. 人民音乐, 1954; 10

〔苏〕勃·雅鲁斯托夫斯基著. 陈洛译. 论音乐形象. 音乐译文, 1955; 2

〔苏〕符·万斯洛夫著. 洪模译. 关于音乐形象的"多方面性". 音乐译文, 1955; 3

〔苏〕尤·克列姆辽夫著. 张洪模译. 关于音乐的描写性——答万斯洛夫和彼多尼尔. 音乐译文, 1955; 3

〔苏〕聂斯齐耶夫著. 高学源译. 人民性与现代性. 音乐译文, 1955; 3

张洪岛. 我的看法. 人民音乐, 1955; 4

老志诚. 我对贺绿汀同志《论音乐的创作与批评》基本精神的理解. 人民音乐, 1955; 4

王晋. 反对音乐工作中的唯心主义思想. 人民音乐, 1955; 5

〔苏〕阿普列相著. 曹洪译. 作为社会现象的艺术. 音乐译文, 1955; 5

〔苏〕符·别雷著. 高士彦译. 音乐语言的若干问题. 音乐译文, 1955; 5

〔苏〕普·阿波斯托洛夫著. 陈子乡译. 论在音乐中体现反面形象的问题. 音乐译文, 1955; 6

〔苏〕普·阿波斯托洛夫著. 陈子乡译. 再论丑恶形象兼谈争论的一些方法. 音乐译文, 1955; 6

〔西班牙〕帕布罗·卡扎尔斯著. 张洪岛译. 关于乐曲解释. 音乐译文, 1955; 8

孟文涛. "中西并存"一解. 人民音乐, 1955; 9

〔法〕然·卡塔拉著. 张洪模译. 论德彪西的美学观. 音乐译文, 1956; 6

赵升书.《儿童钢琴组曲》——快乐的节日的音乐形象. 人民音乐, 1956; 6

陆华柏. 音乐艺术"中西并存"的问题. 人民音乐, 1956; 9

李焕之. 音乐民族化的理论与实践. 人民音乐, 1956; 11

家浚. 音乐形象的特征问题——对《我对音乐中社会主义现实主义的理解》一文的两点商榷. 人民音乐,1956;12
王东路. 应当重视音乐科学的发展. 人民音乐,1956;12
俞抒. 对《音乐民族化的理论与实践》的几点意见. 人民音乐,1957;2
〔苏〕C. 斯科列勃科夫著. 汪启璋,徐月初译. 我们对音乐美学的要求. 音乐译文,1957;2
〔苏〕克列姆辽夫著. 曾大伟译. 论音乐批评. 音乐译文,1957;3
〔苏〕普·阿波斯托洛夫著. 俞慧钧译. 为苏联音乐中现实主义的纯洁性而斗争. 音乐译文,1957;4
〔苏〕阿木斯著. 郑彭年译. 关于万斯洛夫所著《论现实在音乐中的反映》一书的争论. 音乐译文,1958;1
〔苏〕克列姆辽夫著. 曾大伟译. 卡米尔·圣-桑和他的美学观. 音乐译文,1958;2
李纯一. 略论春秋时代的音乐思想. 音乐研究,1958;2
吴巽. "厚古薄今"和"重外轻中"都要不得. 音乐研究 1958;3
联抗.《乐记》——我国古代最早的音乐理论. 人民音乐,1958;5
李纯一. 孔子的音乐思想. 音乐研究,1958;6
〔苏〕耶·格罗舍娃姆·萨皮尼娜著. 高士彦译. 关于在音乐中体现反面形象的争论. 音乐译文,1958;6
杨溉诚. 论黄自的美学思想. 音乐研究,1958;6
夏宗禹. 孔子的音乐观. 新建设,1958;6
〔苏〕伊·雷日金著. 张洪岛译. 音乐形象的具体性和概括性(上、下). 音乐译文,1958;1、2
〔捷〕奥·霍斯迪尼斯基著. 伍康妮译. 论标题音乐(上、下). 音乐译文,1958;3、4
〔苏〕伊·索列尔金斯基著. 李嘉译. 浪漫主义,其一般美学和音乐美学. 音乐译文,1958;4
李焕之. 谈革命浪漫主义. 人民音乐,1958;10

茅原,郑桦,吴俊达讨论,茅原执笔.关于戏曲音乐刻画形象的几个美学问题.音乐研究,1959;1

张洪岛.标题音乐和标题性.人民音乐,1959;1

〔法〕柏辽兹著.张洪模译.论音乐中的模仿.音乐译文,1959;2

李纯一.论墨子"非乐".音乐研究,1959;3

〔德〕P.米歇尔著.廖乃雄译.音乐心理学研究对马克思主义音乐美学发展的意义.音乐译文,1959;3

〔德〕斯·冠勒著.廖尚果,廖乃雄译.关于音乐的特殊性问题.音乐译文,1959;4

〔保〕斯·帕翁切夫著.杨燕杰译.关于现代音乐美学和音乐实践的某些问题.音乐译文,1959;4

〔保〕克·安盖洛夫著.叶明珍,杨燕杰译.论在音乐美学问题研究中的纯洁性.音乐译文,1959;4

曹凯.也谈戏曲音乐刻画人物形象的问题.音乐研究,1959;5

茅原,郑桦,吴俊达讨论,茅原执笔.再谈戏曲音乐刻画形象的几个美学问题.音乐研究,1959;5

谷音.音乐的起源.群众音乐,1959;5

中央音乐学院音乐学系.有关音乐形象的几个问题的讨论.音乐研究,1959;6

〔罗〕狄亚孟迪·乔五著.罗专译.论音乐的通俗性.音乐译文,1959;6

《音乐译文》编辑部编论.标题音乐.音乐译文,1959;7

《音乐译文》编辑部编论.音乐形象.音乐译文,1959;7

联抗.怎样看待墨家的"非乐".人民音乐,1959;7

吉联抗.孔子、孟子、荀子论乐.人民音乐出版社,1959

《音乐译文》编辑部编.论音乐形象(论文集).音乐出版社,1959

〔苏〕金兹布尔格,索洛夫佐夫编.中央音乐学院编译室编译.论音乐表演艺术(论文集).音乐出版社,1959

〔苏〕克列姆辽夫著.吴启元,虞承中译.音乐美学问题概论.音乐出版社,1959

〔苏〕聂斯齐耶夫著.吴佩华译.论音乐的民族特点.人民音乐出版社,1959

1960—1969 年

周大风. 关于戏曲音乐刻画人物形象问题的意见. 音乐研究,1960;1

〔苏〕德·卡巴列夫斯基著. 张洪模译. 音乐与现代生活. 音乐译文,1960;2

〔苏〕伊·马尔蒂诺夫著. 巫铭译. 音乐与生活. 音乐译文,1960;2

郭乃安. 试论民间曲调的可塑性. 音乐研究,1960;2

吴毓清. 对《试论民间曲调的可塑性》一文的商榷. 音乐研究,1960;3

王直. 关于抒情歌曲的几个问题. 音乐研究,1960;3

吴一立. 论戏曲音乐的基本美学问题——兼评《戏曲音乐刻画形象的几个美学问题》. 音乐研究,1960;3

苏宁. 论戏曲音乐形象等问题. 音乐研究,1960;3

《音乐译文》编辑部编. 论标题音乐(论文集). 人民音乐出版社,1960

〔捷〕伍康妮. 春秋战国时代儒、墨、道三家在音乐思想上的斗争. 音乐出版社,1960

汪毓和. 从几部作品谈交响乐反映历史革命战争的几个问题. 人民音乐,1961;3

郑伯农. 让音乐表演艺术的百花在为社会主义服务的方向下灿烂开放——和《人民音乐》编辑部商榷. 人民音乐,1961;4

王云阶. 谈交响音乐中音乐形象和矛盾冲突. 人民音乐,1961;5

易原符. 从实际来看待音乐艺术的社会作用. 人民音乐,1961;6

涂途. 从音乐的社会作用谈起. 人民音乐,1961;6

程云. 漫谈音乐艺术的特点. 人民音乐,1961;7、8 合刊

杨民望. "联想"在交响音乐中的作用. 人民音乐,1961;9

王云阶. 谈交响音乐中的音乐形象和形式体裁. 人民音乐,1961;9

茅于润. 音乐——听觉的艺术. 人民音乐,1961;12

〔苏〕克列姆辽夫著. 中央音乐学院编译室译. 苏联音乐美学问题. 上海文艺出版社,1961

吴钊. 徐上瀛《谿山琴况》. 人民音乐,1962;2

杨民望. 从音乐看悲剧. 人民音乐,1962;2

吉联抗译注. 墨子·非乐. 人民音乐出版社,1962

伍雍谊. 标题音乐的题材处理和艺术表现,人民音乐,1962;2

周古城. 礼乐新解. 文汇报,1962;2月9日

陆华柏. 试谈音乐的内容问题. 人民音乐,1962;3

刘季林. 杂谈音乐创作、标题和内容. 人民音乐,1962;7

赵宋光. 关于器乐塑造形象的几个问题. 人民音乐,1962;9

〔波〕丽沙著. 廖尚果等译. 音乐美学问题. 音乐出版社,1962

肖民. 歌曲创作要塑造音乐形象. 人民音乐,1963;5

王云阶. 从《克罗士先生》看德彪西的美学观点. 文汇报,1963;9月4日

《人民音乐》编辑部. 关于德彪西的讨论. 人民音乐,1963;8、9合刊及10、11、12各期

陈婴. 必须加强的战斗——关于对待欧洲古典音乐的一些问题. 人民音乐,1963;10

李纯一. 试论春秋时期阴阳五行学派的音乐思想. 文史,1963;10

联抗. 音乐家嵇康. 人民音乐,1963;12

吉联抗.《吕氏春秋》音乐文字译注. 上海文艺出版社,1963

陈婴. 从内容出发——关于革命化、民族化关系的一些理解. 人民音乐,1964;7

1970—1979年

陈荣喜. 形象思维学习札记. 广州音专学报,1974;2

商鞅,荀况,韩非. 音乐论述评注. 人民音乐出版社,1975

董健.《乐记》是我国最早的美学专著. 南京大学学报,1977;4

叶林. 音乐形象与形象思维散论. 人民音乐,1978;3、4

苏夏. 音调的形象特点. 歌曲,1978;6

〔奥〕赫特·布劳科普夫著. 韦郁佩译. 交响乐、音乐会和听众. 外国音乐参考资料,1978;2

〔苏〕米亚西谢夫,戈特斯狄涅尔著. 张悦译. 什么是音乐感?. 外国音乐参考资

料,1978;2
〔苏〕聂斯捷耶夫著. 蔡时齐译. 音乐遗产研究问题. 外国音乐参考资料,1978;3
赵宋光. 论音乐的形象性. 美学,1979;1
王毓麟. 打开音乐大门的钥匙. 音乐爱好者,1979;1
黄广华. 对音乐形象的几点认识. 人民音乐,1979;3
高云. 音乐作品本身的阶级性问题. 人民音乐,1979;3
王鼎南. 艺术形象小议. 人民音乐,1979;3
蒋孔阳. 阴阳五行与春秋时的音乐美学思想(上). 社会科学战线,1979;3
蒋孔阳. 阴阳五行与春秋时的音乐美学思想(下). 社会科学战线,1979;4
于润洋. 器乐创作的艺术规律. 人民音乐,1979;5
廖乃雄. 关于形象思维在音乐中的地位. 人民音乐,1979;6
延生. 也谈艺术形象——兼和王鼎南同志商榷. 人民音乐,1979;7
金钟. 关于公孙尼子的《乐记》的断代和评价问题. 人民音乐,1979;7
安禄兴. 试谈音乐的形象思维——求教于李焕之同志. 人民音乐,1979;8
郭乃安. 一个待开发的宝库——中国音乐美学遗产. 人民音乐,1979;11、12合刊
民族学院艺术系文艺理论组编.《梦溪笔谈》音乐部分注释. 人民音乐出版社,1979
施东昌. 孔子的美学思想. 中华书局,1979
施东昌. 墨子的音乐美学思想. 中华书局,1979
施东昌. 老、庄的美学思想. 中华书局,1979
施东昌. 孟子的美学思想. 中华书局,1979
施东昌. 荀子的美学思想. 中华书局,1979
施东昌. 韩非子的美学思想. 中华书局,1979

1980—1989 年

刘兰.《非乐》浅释. 民族音乐论文集,1980
蒋孔阳. 评孔丘的"正乐"思想. 文艺理论研究,1980;创刊号

吴毓清. 论音乐的描写与音乐形象. 人民音乐,1980;1

王毓麟. 什么是音乐形象. 音乐爱好者,1980;1

李凌. 音乐的社会功能问题. 中央音乐学院学报,1980;创刊号

吕骥. 用"百家争鸣"促"百花齐放". 音乐研究,1980;1

张亚光. 音乐是怎样撼动人们的内心世界的? ——音乐欣赏的形象思维. 音乐爱好者,1980;2

姚思源. 音乐与美育. 四川音讯,1980;2

周畅. 我国古代音乐美学中"和"的观念. 音乐研究,1980;2

李焕之. 音乐的美与审美观的变化. 音乐研究,1980;2

何乾三. 西方哲学家、文学家、音乐家论音乐(一). 音乐研究,1980;2

吕骥. 论移情法. 音乐研究,1980;2

茅原. 试论嵇康的音乐思想. 艺苑,1980;2

张亚光. 音乐形象与音响信号——音乐欣赏的形象思维之二. 音乐爱好者,1980;3

李曦微. 试谈音乐的民族性、时代性与借鉴——在《上海之春》音乐理论座谈会上的发言. 音乐艺术,1980;3

章枚. 音乐美学的概念与音乐的特性. 群众音乐,1980;3

安禄兴. 音乐艺术规律与社会功能. 山东歌声,1980;3

何乾三. 西方哲学家、文学家、音乐家论音乐(续一). 音乐研究,1980;3

何乾三. 西方哲学家、文学家、音乐家论音乐(续二). 音乐研究,1980;4

李佺民. 谈音乐的民族性和时代性. 音乐研究,1980;4

章枚. 审美叫"听懂"音乐. 群众音乐,1980;5

廖乃雄. 论音乐美的鉴赏. 学术月刊,1980;5

周荫昌. 音乐美学对话. 中国青年,1980;5

章枚. 音乐怎样反映社会生活——音乐美学通俗讲座. 群众音乐,1980;5

沈尧. 戏曲结构的美学特征. 文艺研究,1980;6

周大风. 试谈音乐的美感. 文艺研究,1980;6

钱志和. 音乐表现形式的特殊性——与高云、黄广华同志商榷. 人民音乐,

1980;9
涂途.重谈音乐的社会作用.人民音乐,1980;10
梁永生.音乐是一种思维艺术.中国艺术研究院研究生部,1980;10月编印(油印本)
格于音.音乐形象思维点滴——与安禄兴同志商榷.人民音乐,1980;11
于润洋.舒曼的音乐美学思想.人民音乐,1980;11
蔡仲德.《乐记》作者辩证.中央音乐学院学报,1980;创刊号
苏建.试谈小学音乐课的美育教育.人民音乐,1980;12
吉联抗.墨子·非乐.人民音乐出版社,1980
吉联抗.两汉论乐文字辑译.人民音乐出版社,1980
周古城.史学与美学.上海人民出版社,1980
〔法〕吉赛尔·布勒莱著.陈平译.音乐中的哲学与美学(上).音乐译文,1980;1
〔法〕吉赛尔·布勒莱著.陈平译.音乐中的哲学与美学(下).音乐译文,1980;2
〔捷〕Z.诺瓦切可著.徐匡复译.音乐的形式主义道路.音乐译文,1980;6
〔日〕野村良雄著.金文达,张迁译.音乐美学.中央音乐学院音乐学系,1980;8月编印(油印本)
〔苏〕克列姆辽夫著.杨洸译.风格与别具风格.国外音乐资料,1980;11
〔希腊〕亚里士多德.西方美学家论美和美感.商务印书馆,1980
〔日〕野村良雄著.金文达,张前译.音乐的内容.音乐译文,1980;5
杨洸译.美学译文集.中央音乐学院音乐学系,1980;8月编印(油印本)
〔波〕卓菲娅·丽莎著.于润洋译.论音乐的特殊性.上海文艺出版社,1980
〔奥〕爱德华·汉斯立克著.杨业治译.论音乐的美——音乐美学的修改刍议.人民音乐出版社,1980
孙开远.艺术教学中"想象"的培养.吉林艺术学院学报,1981;1
周柱铨,修金堂.论音乐的艺术功能.黑龙江音乐舞蹈通讯,1981;1
聂振斌.墨子"非乐"与审美.辽宁大学学报,1981;1
刘楚才.《乐记》的音乐美学思想.中国音乐,1981;1

周来祥. 中国古典美学和古典文艺理论的奠基石——论春秋战国公孙尼子的《乐记》. 文艺理论研究,1981;1

林济庄. 先秦儒家论“乐”的内容与形式. 齐鲁乐苑,1981;1

方萌. “师旷鼓琴”给人的启示——音乐形象的性质和特性. 齐鲁乐苑,1981;1

周大风. “可怜的秋香”给人以力量——美育问题点滴. 人民音乐,1981;1

吴毓清.《乐记》的成书年代及其作者——《乐记》探索之一. 音乐学丛刊,1981;1

林济庄. 略论音乐共同美. 齐鲁乐苑,1981;2

黄锦培. 论“音素”. 广州音乐学院学报,1981;2

茅于润. 你能回答这个问题吗? ——音乐究竟能表达什么. 乐坛,1981;2

吴钊. 一篇出色的古典音乐美学论著《谿山琴况》. 中国音乐,1981;2

黄凌. 从音乐欣赏谈音乐的美. 齐鲁乐苑,1981;2

谷音. 论音乐的持久性. 音乐研究,1981;2

何乾三. 西方哲学家、文学家、音乐家论音乐(续三). 音乐研究,1981;2

蔡仲德.《乐记》哲学思想述评. 中央音乐学院学报,1981;2

杨琦. 关于音乐艺术的“阶级性”问题. 人民音乐,1981;3

伍雍谊. 我们需要什么样的美——对“一代人有一代人的美”的几点看法. 人民音乐,1981;3

杨琦. 关于音乐艺术的“阶级性”问题. 人民音乐,1981;3

何乾三. 什么是音乐美学——音乐美学的对象问题初探. 中央音乐学院学报,1981;3

修金堂. 音乐美学语丝. 音乐舞蹈通讯,1981;3

何乾三. 西方哲学家、文学家、音乐家论音乐(续四). 音乐研究,1981;3

黄腾鹏. 音乐特性与音乐形象. 音乐研究,1981;3

褚玉龙. 试论荀子对音乐社会作用的论述. 中央音乐学院学报,1981;4

张帆. 从狄德罗论真善美谈起. 中央音乐学院学报,1981;4

蔡仲德.《乐记》哲学思想评述. 中央音乐学院学报,1981;4

吴毓清. 中国古代声乐美学理论选刊. 中国音乐,1981;4

蒋孔阳. 评老子“大音希声”的音乐美学思想. 复旦大学学报,1981;4

何乾三.西方哲学家、文学家、音乐家论音乐(续五).音乐研究,1981;4
蔡仲德.《乐记》哲学思想辨析.音乐研究,1981;4
余树声.《乐记》音乐美学思想初探.音乐研究,1981;4
张前.音乐心理学.音乐研究,1981;4
罗传开.音乐社会学.音乐研究,1981;4
赵宋光.论美育的功能.音乐研究,1981;4
周柱铨.《乐记》考辨.音乐论丛,1981;4
冯吉轩.《乐记》作者辨——驳《乐记批注》.音乐论丛,1981;4
家浚.庄周音乐美学思想评述.音乐舞蹈通讯,1981;4
于润洋.对一种自律论音乐美学的剖析——评汉斯立克的《论音乐的美》.人民音乐,1981;4
冯建民.音乐的"表情性"与"模仿性"——音乐艺术心理学浅探.艺苑,1981;4
乔伦.流动的建筑——美学随感.音乐辅导,1981;5
张文儒.要重视中小学教育——兼谈美育.音乐舞蹈通讯,1981;7
刘占华.音乐与美育.四川音乐,1981;9
何乾三.寓教于乐——从音乐的娱乐功能谈起.人民音乐,1981;9
王石.为"一代人有一代人的美"作辨——与伍雍谊同志商榷.人民音乐,1981;10
钟春森.谈听众审美习惯.人民音乐,1981;11
王宁一.从词曲关系看歌曲中的音乐形象.中国艺术研究院研究生部,1981;11月编印(油印本)
方惠生,邹承瑞.电子音乐及其美学特点.乐坛,1981;12
袁济喜.关于"声无哀乐论"评价问题.学术月刊,1981;12
伍雍谊.时代和音乐美的关系及其他——答王石同志.人民音乐,1981;12
文化部艺术研究院音乐研究所编.中国古代乐论选辑.人民音乐出版社,1981
戴里克·柯克著.茅于润译.音乐语言.人民音乐出版社,1981
李泽厚.美的历程.文物出版社,1981
宗白华.中国古代的音乐寓言与音乐思想.上海人民出版社,1981

施东昌. 汉代美学思想评述. 中华书局,1981

吴毓清. 音乐形象思维问题参考资料. 中国艺术研究院音乐研究所,1981;12月内部编印

〔日〕汤浅让二著. 肖兵译. 现代音乐的精神结构. 外国音乐参考资料,1981;1

〔德〕汉斯·艾斯勒著. 姚锦新译. 音乐社会功能的转变. 外国音乐参考资料,1981;1

〔苏〕弗·鲁基亚诺夫著. 陈本谦译. 音乐与现实——对现象论观念的评论分析. 音乐译文,1981;1

〔匈〕B. 巴托克著. 郑英烈译. 关于音乐中"革命"与"演变". 音乐译文,1981;1

〔日〕佐濑仁著. 徐国弼译. 音乐心理学. 吉林艺术学院学报,1981;1

〔美〕詹姆士·L. 穆塞尔梅布尔格连著. 章枚译. 论音乐表情. 外国音乐参考资料,1981;3、4合刊

〔西德〕彼得·龙门霍勒著. 廖辅叔译. 音乐中的"娱乐". 外国音乐参考资料,1981;3、4合刊

〔捷〕兹·诺瓦切可著. 余匡复译. 音乐形象与塑造音乐形象的客观条件. 音乐译文,1981;4

〔美〕爱德华·阿瑟·李普曼著. 钱仁康译. 理查·瓦格纳的美学学说. 音乐译文,1981;6

〔美〕戴里克·柯克著. 茅于润译. 音乐语言. 人民音乐出版社,1981

〔美〕卡尔西肖著. 郭长扬译. 音乐美学. 全音乐谱出版社,1981

〔苏〕米·比雅里克著. 逸文译. 谈音乐的趣味. 国外音乐资料,1982;16

〔苏〕叶·斯维特拉诺夫著. 仇铣译. 今天的人和音乐. 国外音乐资料,1982;16

〔苏〕特·扎克维丽娜著. 杨洸译. 器乐中的喜剧问题初谈. 国外音乐资料,1982;17

〔苏〕索哈尔著. 杨洸译. 如何为音乐美育而利用业余时间. 国外音乐资料,1982;18

吴毓清. 形象思维与抽象思维. 音乐研究,1982;1

冯天安. 音乐美、科学美. 音乐爱好者,1982;1

高士杰. 从三个方面试论音乐的特殊性. 交响,1982;1
刘兆吉.《乐记》中的心理学思想研究. 四川音乐学院学报,1982;1
王朝闻. 无声复有声——涉艺偶得五则. 人民音乐,1982;1
吴毓清. 音乐家与社会环境的普遍关系. 音乐研究,1982;1
修金堂. 音乐美学断想. 音乐舞蹈通讯,1982;1
〔美〕阿龙·柯普兰著. 徐娟译. 听音乐. 音乐译文,1982;1
赵宋光. 音乐哲学漫话. 见:美学向导,北京大学出版社,1982
何乾三. 西方哲学家、文学家、音乐家论音乐(续六). 音乐译文,1982;1
何乾三. 西方哲学家、文学家、音乐家论音乐(续七). 音乐研究,1982;2
吴毓清. 论《乐记》二题——《乐记》探索之二. 音乐学丛刊,1982;2
陈荣喜. 浅谈艺术想象. 广州音乐学院学报,1982;2
林矣之. 我国音乐美学纵横面简述. 中国音乐,1982;2
王增范."大音希声"及老子的评价问题. 郑州大学学报,1982;2
乔伦. 音乐美在哪里?. 河北歌声,1982;2
黄锦培. 论"音思". 广州音乐学院学报,1982;2
黄凌. 从欣赏谈音乐的美. 广州音乐学院学报,1982;2
周大风. 贵在意在言外——漫谈"艺术美"的一点. 广州音乐学院学报,1982;2
杨庆育."美与丑"的一点启示. 重庆音讯,1982;2
何乾三. 西方哲学家、文学家、音乐家论音乐(续八). 音乐研究,1982;3
于润洋. 怀念著名的波兰音乐学家卓菲娅·丽莎. 人民音乐,1982;3
刘兰. 孔子的音乐评论. 昆明师院学报,1982;3
程云. 洞箫哪里去了?——谈音乐艺术的表象美与内涵美. 文艺研究,1982;3
黄锦培. 论"音德". 广州音乐学院学报,1982;3
王建高. 歌曲的意境美. 北方音乐,1982;3
李焕之. 论"八十年代"的歌曲音乐美学. 音乐研究,1982;3
吴毓清. 荀况与中国古代音乐美学思想. 广州音乐学院学报,1982;3
蒋一民. 论音乐形象的特殊性(上). 音乐研究,1982;3
蒋一民. 论音乐形象的特殊性(下). 音乐研究,1982;4

何乾三. 西方哲学家、文学家、音乐家论音乐(续九). 音乐研究,1982;4
于润洋. 电影音乐美学问题探讨. 音乐研究,1982;4
黄锦培. 论"音势". 广州音乐学院学报,1982;4
茅原. 略论汉斯立克的《论音乐的美》. 艺苑,1982;4
王守华. 嵇康的自然乐论及其反传统精神. 郑州大学学报,1982;4
茅原. 论音乐在艺术综合中的作用. 艺苑,1982;4
学术动态. 风格的统一是内容的范畴. 音乐研究,1982;4
张建永. 不应否定审美重复性——与周宪同志商榷. 文艺研究,1982;4
贺苏. 审美趣味保守性浅析. 文艺研究,1982;4
求真. 音乐的美与现实——读王朝闻《无声复有声》后感. 人民音乐,1982;8
居其宏. 关于音乐风格问题的质疑三题——向成于乐、陈婴二同志请教. 人民音乐,1982;11
梅雪. 学点美学. 人民音乐,1982;12
寒溪. 音乐风格断想. 人民音乐,1982;12
〔苏〕尤·克列姆辽夫著. 高士彦译. 谈形式主义和社会主义现实主义概念. 国外音乐资料,1982;3
〔苏〕聂斯捷耶夫著. 蔡时乔译. 音乐遗产研究问题. 国外音乐资料,1982;3
〔苏〕法尔勃斯坦著. 杨洸译. 音乐美学与符号学. 国外音乐资料,1982;18
朱狄. 艺术的起源. 中国社会科学出版社,1982
朱狄. 最早的艺术类型(音乐). 中国社会科学出版社,1982
李翔德. 美的哲学(音乐之风). 山西人民出版社,1982
朱光潜. 诗的起源(诗歌与音乐舞蹈同源). 见:朱光潜美学文集(2),上海文艺出版社,1982
朱光潜. 诗与乐——节奏(语言的节奏与音乐的节奏). 见:朱光潜美学文集(2),上海文艺出版社,1982
〔德〕恩斯特·迈耶尔著. 姚锦新,蓝玉崧译. 音乐家与社会环境的普遍关系——音乐美学若干问题,人民音乐,1982;1
〔日〕佐濑仁著. 金文达,张前译. 现代音乐心理学的展望. 音乐译文,1982;1

〔美〕伊·斯特拉文斯基著. 韦郁佩译. 音乐现象. 外国音乐参考资料,1982;3、4合刊
〔美〕彼德·门宁著. 汪启章译. 有"面貌"的音乐——与世长存. 国外音乐资料,1982;21
〔苏〕鲍奇卡廖夫著. 郝一星译. 音乐心理学的迫切任务. 国外音乐资料,1982;20
〔苏〕尤·克列姆辽夫著. 舒文译. 音乐在艺术中的地位. 国外音乐资料,1982;22
〔苏〕特·库雷谢娃著. 张悦译. 论音乐在艺术综合中的作用. 外国音乐参考资料,1982;5
〔美〕格伦·黑顿著. 何乾三译,张洪岛校. 音乐美学. 国外音乐资料,1982;23
〔苏〕鲁缅采夫著. 刁蓓华译. 风格的统一是内容的范畴. 外国音乐参考资料,1982;6
〔英〕柏西·布克著. 金仕铭译. 音乐家心理学. 人民音乐出版社,1982
〔苏〕拉·马泽尔著. 谌国璋译. 谈谈几个理论问题. 国外音乐资料,1982;26
〔英〕马丽恩·鲍尔著. 叶琼芳译. 音乐美学. 国外音乐资料,1982;27
〔苏〕阿·索霍尔著. 郝一星译. 音乐形象. 国外音乐资料,1982;29
〔苏〕阿·法尔勃什坦著. 杨洸译. 音乐美学与符号学. 国外音乐资料,1982;29
张前. 音乐美学漫议. 文汇月刊,1983;1
蔡仲德. 河间献王刘德评传. 河北师范大学学报,1983;1
李曦微. 音乐的特殊性. 音乐艺术,1983;1
黄锦培. 论"音形". 广州音乐学院学报,1983;1
马炬. 社会生活、音乐美、音乐欣赏. 乐府新声,1983;1
钱仁康. 音乐的内容和形式. 音乐研究,1983;1
张前. 音乐欣赏心理简析. 中央音乐学院学报,1983;1
王誉声. 音乐是"非阶级性的艺术"吗?. 交响,1983;1
李凌. 音乐美学三谈. 音乐探索,1983;1
沈念慈. 漫议音乐美学中的造型说和表情说. 乐坛,1983;1
徐仪明. 试论嵇康的音乐思想. 河南师范大学学报,1983;1
姚思源. 美育问题与音乐教育. 音乐研究,1983;1
何乾三. 西方哲学家、文学家、音乐家论音乐(续完). 音乐研究,1983;1

普烈. 论歌词的意境——兼谈王国维的"意境说". 乐府新声,1983;1
凌其阵,杜六石,傅景瑞.《谿山琴况》译注. 乐府新声,1983;1
李凌. 音乐美学三题(上). 广州音乐学院学报,1983;1
蔡仲德. 关于嵇康及其《声无哀乐论》. 中央音乐学院学报,1983;2
汪毓和. 关于音乐时代性问题的几点认识. 音乐研究,1983;2
刘楚材. 中国古代音乐美学中的"乐教论". 中国音乐,1983;2
湛亚选. 冼星海音乐美学思想在召唤. 中国音乐,1983;2
李凌. 音乐美学三题(下). 广州音乐学院学报,1983;2
黄锦培. 论"粤乐"乙凡表现的音乐形象. 广州音乐学院学报,1983;2
陈荣喜. 试谈艺术想象(续). 广州音乐学院学报,1983;2
张振基. 论曲式节奏与曲式美感. 艺苑,1983;2
孙维权.《声无哀乐论》新解. 音乐艺术,1983;2
费邓洪. 音乐重复原则的生理、心理基础. 乐府新声,1983;3
周畅. 乐天评乐. 乐府新声,1983;3
李凌. 音乐美学随谈. 交响,1983;3
黄凌. 旋律线运动管见. 广州音乐学院学报,1983;3
吴毓清. 礼乐思想的早期形态——从《左传》、《国语》看春秋时期音乐美学思想. 音乐艺术,1983;3
成于乐. 敬答居其宏同志. 人民音乐,1983;3
家浚. 音乐风格的共性和个性. 人民音乐,1983;3
罗艺峰. 论音乐中的"增熵"现象(上). 音乐艺术,1983;3
茅原. 人化的自然和音乐的耳朵——《巴黎手稿》与音乐美学. 乐府新声,1983;3
赵沨. 音乐美学应为社会主义精神文明建设服务——在音协音乐美学座谈会上的发言. 音乐研究,1983;4
张荣明. 音乐阶级性刍议. 交响,1983;4
王誉声. 音乐作品内容的本质特点是"非标题性"的吗? ——与高士杰同志商榷(之二). 交响,1983;4
叶传汗. 乐音——它表现的世界. 音乐研究,1983;4

黄锦培. 论“音语”(音乐中的民族语与世界语). 广州音乐学院学报,1983;4
田青. 三类不同的音乐形象. 音乐研究,1983;4
管扬勇. 音乐形象问题探讨. 音乐研究,1983;4
家浚. 庄周音乐美学思想述评. 音乐舞蹈通讯,1983;4
周畅. 我国古代音乐美学中“情”论. 文艺研究,1983;5
何为. 音乐性与戏剧性——戏剧美学论集,上海文艺出版社,1983
程云. 声乐、器乐美的异与同——兼答李直心同志. 人民音乐,1983;7
夏白. 八百多盒录音带的美学价值在哪里. 人民音乐,1983;12
人民音乐出版社编辑部编.《乐记》论辩(论文集). 人民音乐出版社,1983
张前. 音乐欣赏心理分析. 人民音乐出版社,1983
何乾三选编. 西方哲学家、文学家、音乐家论音乐. 人民音乐出版社,1983
高等艺术院校《艺术概论》编著组编著. 艺术概论. 文化艺术出版社,1983
文艺美学丛书编辑委员会编. 蔡元培美学文集. 北京大学出版社,1983
皮朝纲. 葛洪美学思想初探. 复旦大学出版社,1983
阎国忠. 古希腊罗马美学. 北京大学出版社,1983
阎国忠. 亚里士多德的美学. 北京大学出版社,1983
杨荫浏. 语言与音乐. 人民音乐出版社,1983
〔西〕罗莎著. 孙国荣译. 音乐社会学. 中国音乐,1983;3
〔日〕申报常彦著. 张前译,金文达校. 音乐美学. 国外音乐资料,1983;24
〔英〕吉尔伯特库恩著. 何文轩译. 毕达哥拉斯主义是最早的美学主张. 见:世界艺术与美学,1983;1
〔英〕吉尔伯特库恩著. 佟景韩译. 苏珊娜·朗格尔的音乐象征主义理论,精神生活不完整象征. 见:世界艺术与美学,1983;2
〔英〕吉尔伯特库恩著. 拉罗的相对论美学——以音乐的多声部为基础的社会理论. 见:世界艺术与美学,1983;2
〔英〕吉尔伯特库恩著. 杨洸译. 法国古典作家论音乐. 见:世界艺术与美学,1983;2
〔苏〕克列姆辽夫著. 吴启元,虞承中译. 音乐美学问题概论. 人民音乐出版

社,1983
罗艺峰.论音乐中的“增熵”现象(下).音乐艺术,1984;1
魏廷格.“淫威”还是挑战?——对贝多芬《第五交响曲》的不同理解.人民音乐,1984;1
张前.音乐创作心理分析.中央音乐学院学报,1984;1
谷音.音乐的娱乐性.乐府新声,1984;1
杨琦.论“音乐形象”.乐府新声,1984;1
俞抒.纵一苇之所如,凌万顷之茫然——音乐审美漫议.音乐探索,1984;1
周来祥.论《乐记》的美学思想.人民音乐,1984;1
何乾三.黑格尔的音乐美学思想.音乐研究,1984;1
徐希宁.先秦儒家音乐美学思想的现实主义因素.吉林艺术学院学报,1984;1
伍雍宜.关于音乐的内容.中央音乐学院学报,1984;1
马炬.创作中音乐遗产的继承和革新.乐府新声,1984;1
王维真.西方音乐美学发展试述.音乐与音响,1984;1
陈荣喜.试谈艺术想象(续完).广州音乐学院学报,1984;1、2
冯建民.音乐节奏的起源与特质.艺苑,1984;2
黄锦培.论“音情”——学习冼星海同志创作心得.广州音乐学院学报,1984;1、2
秦咏诚.音乐艺术的辩证法——学习辩证法点滴体会.艺术研究,1984;2
沈念慈.试论艺术审美中民族音乐的发展问题.乐府新声,1984;2
蒋一民.“我”听音乐.文汇月刊,1984;2
陈孝信,胡健.《乐记》与《诗学》的比较研究——兼论中西艺术的美学性格.文艺理论研究,1984;2
孙川.试论音乐与人类情感的联系方式及其审美基础.音乐研究,1984;2
吴文光.论古琴音乐中的情感形象生理纪录法.音乐研究,1984;3
蒋孔阳.评《礼记·乐记》的音乐美学思想.中国社会科学,1984;3
王宁一.概念的漩涡——对于一个流行口号的争论.音乐学丛刊,1984;3
茅原.阿炳美学思想试探.艺苑(音乐版),1984;3
凌齐阵.《豁山琴况》初探.乐府新声,1984;3

吴毓清. 论嵇康音乐美学思想的主要方面——关于“声无哀乐论”的几个问题的辨析. 乐府新声,1984;3

关伯基. 略论李斯特的美学思想(一)——情感美学. 广州音乐学院学报,1984;3

茅原. 从十首二胡曲看刘天华的美学思想. 音乐学丛刊,1984;3

蔡仲德. 对道家音乐美学思想的历史考察(上). 中央音乐学院学报,1984;3

蔡仲德. 对道家音乐美学思想的历史考察(下). 中央音乐学院学报,1984;4

关伯基. 略论李斯特的音乐美学思想(二)——内容与形式的关系. 广州音乐学院学报,1984;4

叶纯之,蒋一民.《音乐美学导论》绪言. 音乐艺术,1984;4

贺绿汀.《音乐美学导论》序. 音乐艺术,1984;4

何乾三. 卢梭的音乐美学思想. 乐府新声,1984;4

吴红非. 浅谈二胡演奏中的“形”与“神”. 艺苑,1984;4

王耀珠. 徐上瀛与《谿山琴况》. 中国音乐,1984;4

罗传开. 音乐形象漫谈. 音乐生活,1984;4

赵宋光. 数在音乐表现手段中的意义. 美学,1984;4

任因. 愿古代音乐美学遗产更进一步——《〈乐记〉论辩》出版有感. 人民音乐,1984;4

蔡良玉. 对西方现代音乐的思索. 音乐研究,1984;4

黄国强. 戏曲音乐美学问题初探. 乐府新声,1984;4

段银章. 社会主义艺术的性质及其审美教育特征. 交响,1984;4

关武. 贝多芬音乐的哲学内涵浅析. 广州音乐学院学报,1984;4

曹维震. “情”与“形”不可分离. 音乐生活,1984;5

辛筠. “郑声淫”辨. 中州学刊,1984;5

杨翔. 从时白林“梦会”唱腔声美价值谈起. 乐坛,1984;5

赵复泉. “郑声淫”辨. 人民音乐,1984;7

王维真. 中国音乐与文学相结合所产生的美质. 音乐与音响,1984;8

李玉琏. 音乐形象问题管见——与崔琳、易杨二同志商榷. 音乐生活,1984;9

廖家骅. 儿童音乐心理的几个问题. 人民音乐,1984;9

何为.论戏曲音乐的民间性.见:戏曲美学论文集,中国戏曲出版社,1984
李曙明.音心对映论——《乐记》“和律论”音乐美学初探.人民音乐,1984;10
王兴业编.孟子研究论文集.山东大学出版社,1984
廖家骅.音乐形象的感知.音乐生活,1984;12
徐寿凯.古代文艺思想漫话.浙江文艺出版社,1984
朱狄.当代西方美学.人民音乐出版社,1984
〔西德〕鲁门赫勒著.金经言译.音乐社会学.中国音乐,1984;2
〔日〕佐濑仁著.徐国弼译.音乐心理学.吉林艺术学院学报,1984;2
〔日〕樱林仁著.王北成译.音乐心理学.中国音乐,1984;2
〔苏〕那扎依金斯基著.杨洸译.音乐心理学.中国音乐,1984;2
〔苏〕捷尼索夫著.杨洸译.论作曲过程.中国音乐,1984;3
〔苏〕古谢夫著.储大泓译.托尔斯泰论音乐.音乐爱好者,1984;3
〔苏〕叶·布尔林娜著.陈复君译.音乐趣味的结构.外国音乐参考资料,1984;5
〔苏〕巴尔斯基著.张洪模译.论申克的音乐理论和《今日的音乐》.外国音乐参考资料,1984;5
〔美〕丹尼尔·哈尼著.刘蔚铭译.对“音乐语法”的探讨.音响,1984;4
〔美-奥〕AlfredSchtz 著.庄颢译.从哲学观点看莫扎特的歌剧(上).音乐与音响,1984;12
〔德〕恩斯特·迈耶尔著.姚锦新,蓝玉崧译.音乐美学若干问题.人民音乐出版社,1984
何乾三,叶琼芳等译.音乐美学——外国音乐辞书的九个条目.中国文联出版公司,1984
关伯基.略论李斯特的音乐美学思想(续).广州音乐学院学报,1985;1
焦杰.歌剧美初探.中国音乐学,1985;创刊号
吴毓清.庄子“天乐”思想试论.中国音乐学,1985;创刊号
韩钟恩.《乐记》审美教育思想研究.上饶师专学报,1985;1
赵砚臣.音响心理学和音乐心理学.音乐学习与研究,1985;1
杜卫.试论音乐与现实的特殊关系.艺苑,1985;1

尚家骧. 无确定性音乐及其美学观点. 音响技术,1985;1
李西安. 中国民族音乐美学三题. 乐府新声,1985;1
周畅. 音乐审美问题. 乐府新声,1985;1
吴衷友. 试解"大音希声"的千古之谜——《老子》音乐美学思想管窥. 祁连歌声,1985;1
吴毓清.《谿山琴况》论旨的初步研究. 音乐研究,1985;1
家浚. 音乐形式美散论. 音乐研究,1985;1
顾永芝. 荀子音乐美学思想初探. 交响,1985;1
肖鉴铮. 论对称与黄金分割——音乐形式的两个重要支柱. 乐府新声,1985;1
魏廷格. 再现了的艺术与艺术再现. 舞蹈论丛,1985;1
蒋一民. 论音乐审美的低级趣味. 人民音乐,1985;1
吕骥.《乐记》新译(一). 民族民间音乐研究,1985;1
韩钟恩. 音乐·历史与"格式塔"——从风格演变看历史的"完型关系". 音乐艺术,1985;2
蒋一民. 论音乐审美的低级趣味(续). 人民音乐,1985;2
吕骥.《乐记》新译(二). 民族民间音乐研究,1985;2
段茂南. 试论嵇康的音乐美学思想. 安徽师大学报,1985;2
向异. 民族风格与时代特征漫议. 人民音乐,1985;2
廖家骅. 刚柔相济——音乐美学的辩证法. 草原歌声,1985;2
肖鉴峥. 论对称与"黄金分割"——音乐形式的两个重要支柱. 乐府新声,1985;2
吉联抗.《老子》、《庄子》中的乐话. 中国音乐,1985;2
赵沨. 审美感受的民族属性——从《乐记》和《声无哀乐论》谈起. 民族民间音乐研究,1985;2
叶传汗. "大音希声"的音乐美学蕴涵——儒道两家早期思想的比较. 音乐研究,1985;2
傅沉坦. 音乐价值观念. 人民音乐,1985;2
俞抒. 真、假、虚、实——音乐. 音乐探索,1985;2
修金堂. 音乐的形象与抽象. 艺术研究,1985;2

修海林.论嵇康的音乐美学思想——《声无哀乐论》研究.中央音乐学院学报,1985;2

吕骥.《乐记》新译(三).民族民间音乐研究,1985;3

周畅.再谈音乐史学与音乐美学.中国音乐史教学通讯,1985;3

李慧明.孔子的"三月不知肉味"和魏文侯的"不知倦".中国音乐,1985;3

肖鉴铮.音乐形象琐议.春之声,1985;3

修海林.先秦诸子音乐美学概述.中国音乐,1985;3

英立.音乐与记忆.音乐生活,1985;3

于润洋.符号、语义理论与现代音乐美学.音乐研究,1985;3

嵫冉.愈辩愈明真理在——《乐记》、《声无哀乐论》学术讨论会记略.中央音乐学院学报,1985;3

易人.我国古典诗歌中音乐形象的魅力.艺苑,1985;3

修海林.《乐记》、《声无哀乐论》学术讨论会简述.音乐研究,1985;3

王次炤.西方历史上音乐社会功能的论述.中国音乐,1985;3

赵鑫珊.叔本华的音乐哲学思想——读《作为意志和表象的世界》.书林,1985;3

吉联抗.《庄子》中的乐话.中国音乐,1985;3

吉联抗.《庄子》中的乐话(续).中国音乐,1985;4

吕骥.《乐记》新译(四).民族民间音乐研究,1985;4

杨洸.音乐作品及其存在方式——罗曼·茵加尔登的音乐美学思想.中国音乐,1985;4

牛龙菲."音心对映论"评析.人民音乐,1985;4

秋阳.音乐·色彩·科学.音乐爱好者,1985;4

马龙潜.当前音乐生活中的美学潮流.音乐生活,1985;4

陶志林.立体声音乐·四维空间·美学.音乐爱好者,1985;4

金亦文.音乐与大脑.民族之歌,1985;4

罗小平,高梁.试论冼星海的美学思想.星海音乐学院学报,1985;4

管扬勇.美育取消论和音乐教育.中国音乐,1985;4

焦杰.歌剧美初探.中国音乐学,1985;5

钱茸.《乐记》、《声无哀乐论》学术讨论会侧记.人民音乐,1985;5

肖鉴铮. 奇妙的“黄金分割”. 长江之歌,1985;5、6合期
赵复泉.“节乐”论浅见——兼答孟文涛同志. 人民音乐,1985;8
耿大权,马龙潜. 也谈音乐价值观念——与傅沉坦同志商榷. 音乐生活,1985;8
袁安森. 是谁创造了音乐艺术——音乐美学札记. 音乐生活,1985;9
陈小兵. 试论标题音乐的性质. 音乐生活,1985;10
梁刚.《卡特林那·伊兹迈洛娃》的悲剧美学. 中央音乐学院音乐学系,1985;6月编印(油印本)
傅庆裕.《谿山琴况》音乐美学思想论析. 中央音乐学院音乐学系,1985;6月编印(油印本)
施伟达.《乐记》作者的成书年的新见解. 光明日报,1985;10月28日
茅原,郑桦,武俊达集体讨论(茅原执笔). 关于戏曲音乐刻画形象的几个美学问题. 见:中国戏曲理论研究文选,上海文艺出版社,1985
茅原,郑桦,武俊达集体讨论(茅原执笔). 再谈戏曲音乐刻画形象的几个美学问题. 见:中国戏曲理论研究文选,上海文艺出版社,1985
苏宁. 论戏曲音乐形象等问题. 见:中国戏曲理论研究文选,上海文艺出版社,1985
张玉柱. 中国音乐哲学. 台湾:乐韵出版社,1985
李泽厚. 李泽厚哲学美学文选. 湖南人民出版社,1985
叶朗. 中国美学史大纲. 上海文艺出版社,1985
赵鑫珊. 科学·艺术·哲学断想. 三联书店出版社,1985
〔美〕多纳尔·赫纳汉著. 戴明瑜译. 作曲家的“恐惧症”. 音乐爱好者,1985;1
〔日〕佐濑仁著. 徐国弼译. 音乐心理学(摘译). 吉林艺术学院学报,1985;2
〔苏〕B. 彼德鲁申著. 洪模译. 内向型和外向型音乐家. 世界音乐,1985;2
〔西德〕黑加尔著. 赵其昌译. 系统音乐学是音乐理论还是理解音乐的指南. 外国音乐参考资料,1985;2
〔苏〕A. H. 索霍尔著. 曾遂今译. 音乐社会学的对象、结构和方法. 音乐探索,1985;2
〔德〕路多尔夫·维勒著. 徐金梅译. 音乐中的平衡对称——谈音乐与数学的相互配合. 音乐探索,1985;3
〔美-奥〕AlfredSchtz著. 庄颢译. 从哲学观点看莫扎特的歌剧(下). 音乐与音

响,1985;3
〔美〕阿·科普兰著.孙乔译.音乐的乐趣.中国音乐,1985;3
〔美〕艾伦·科普兰著.孙国荣译.创作的思维和表演的思维.中国音乐,1985;4
〔日〕田村宽贞著.孙学武译.汉斯立克其人.乐府新声,1985;4
〔德〕卡·巴赫等著.逸文译.作曲家论音乐.国外音乐资料,1985;31
〔英〕斯巴肖特著.叶琼芳译.音乐美学——音乐意义与价值的哲学.国外音乐资料,1982;32
〔法〕比才等著.葛良全译,茅于润校.作曲家论音乐.国外音乐资料,1985;32
〔法〕拉威尔等著.茅于润译.作曲家论音乐.国外音乐资料,1985;33
A.索哈尔著.杨洸译.音乐社会学.中国文联出版公司,1985
〔苏〕史特拉文斯基著.许常惠译.音乐七讲.台湾:乐韵出版社,1985
杨琦.音乐美的哲学思考.读书,1986;1
蔡仲德.《音心对音论》质疑.人民音乐,1986;1
吉联抗.《商君书》、《慎子》中的乐论.中国音乐,1986;1
茅原.音乐语言通俗讲话.艺苑,1986;1
李曙明.《老子》与《声无哀乐论》音乐观新探.音乐探索,1986;1
王誉声.音乐自当有哀乐——谈《声无哀乐论》札记.交响,1986;1
东红.黑格尔的音乐本质说质疑.交响,1986;1
钱仁康.画题、诗题和音乐的标题.文艺研究,1986;1
王安国.我国音乐创作“新潮”纵观(附英文摘要).中国音乐学,1986;1
居其宏.论音乐价值的构成与判断——兼与傅沉坦同志讨论.中国音乐学,1986;1
魏廷格.对一个音乐美学概念的质疑——关于“反面音乐形象”.中国音乐学,1986;1
李曦微.对我国音乐美学发展的回顾.中国音乐学,1986;1
杨琦.美,存在于乐音的组合中——再读汉斯立克《论音乐的美》.乐苑,1986;1
王才勇.阿多诺音乐美学思想述略.音乐研究,1986;1
居其宏.论音乐批评的自我意识.音乐研究,1986;1

叶传汗. 有关阿·莎夫语义学理论的几个问题和于润洋商榷. 音乐研究,1986;1
徐惠林. 音乐与建筑. 音乐学习与研究,1986;1
曾遂今. 音乐社会学问答. 中国音乐,1986;1
苏纪讯. 对音乐的宏观研究. 中国音乐,1986;1
裘殷. 音乐究竟为何物?. 艺术世界,1986;1
包敏真. 探微发隐　各抒己见——第三届全国音乐美学学术讨论会侧记. 福建音乐,1986;1
李滨荪. 音乐心理学简述. 西南师范大学学报,1986;1
叶纯之. 音乐的起源——音乐美学通俗讲话之一. 音乐生活,1986;1
陈晓明. 试论音乐的审美体系——情绪力结构. 福建师大学报,1986;1
〔美〕J. 马启里斯著. 杨洸译. 主题的发展　音乐逻辑. 中国音乐,1986;2
李曙明. 再论"音乐对映"——兼析牛龙菲君的"乐心对音". 人民音乐,1986;2
修海林.《乐记》音乐美学思想试析. 音乐研究,1986;2
吴毓清. 方法与思路——第三届全国音乐美学会议之后答友人问. 中国音乐学,1986;2
韩钟恩. 对音乐二重性的思考——人的物化与物的人化. 音乐研究,1986;2
王次炤. 价值论的音乐美学探讨. 音乐研究,1986;2
叶纯之."三论"对音乐研究的启示. 文艺研究,1986;2
罗艺峰. 新时期音乐思潮一瞥——试论"崛起的一群". 音乐研究,1986;2
卢光. 系统方法与音乐美学. 音乐研究,1986;2
吴毓清. 汉斯立克给我们的启示. 音乐研究,1986;2
罗艺峰. 论听众结构. 中国音乐学,1986;2
茅原. 从聂耳的创作看他的美学思想. 中国音乐学,1986;2
王宁一. 简论音乐的内容和形式的相互关系——兼对某些成说的质疑. 中国音乐学,1986;2
李曦微. 新音乐的思索. 中国音乐学,1986;2
王洪生. 音乐记忆心理探微. 中国音乐,1986;2
姜宝海. 音乐听觉与感觉. 乐坛,1986;2

蔡仲德.形象、意象、动象——关于“音乐形象”问题的思考.中国音乐,1986;2

东红.《国语》音乐美学思想略述.中国音乐,1986;2

蔡仲德.《豁山琴况》试探.音乐研究,1986;2

曹利群.试论嵇康与汉斯立克的音乐美学思想.音乐研究,1986;2

罗小平.音乐表演再创造的美学原则.音乐研究,1986;2

彭志敏.音乐新技法探索中的茫然、偶然与必然说.音乐研究,1986;2

王晡.为实现美育的目标而努力——谈师范音乐教育.音乐学习与研究,1986;2

叶纯之.音乐艺术的特征——音乐美学通俗讲话之二.音乐生活,1986;2

廖家骅.音乐批评的审美思考.中国音乐学,1986;3

修海林.“乐”的初义及其历史沿革.人民音乐,1986;3

曾遂今.国外音乐社会学的历史与现状.人民音乐,1986;3

王次炤.音乐美学研究的立足点.中国音乐学,1986;3

秦元平.谈谈乐音的运动形式.中国音乐学,1986;3

唐朴林.也谈《八板》和黄金分割.音乐学习与研究,1986;3

李振先.艺术是真善美的统一.乐府新声,1986;3

曹本冶.风格问题的探讨.民族民间音乐,1986;3

冯建平.音乐的艺术魅力.新疆艺术,1986;3

金学智.反复——画面感.艺术世界,1986;3

何乾三.《从贝多芬到肖斯塔科维奇——作曲心理过程》述评.音乐研究,1986;3

胡晓耕.音乐与美术纵横谈.音乐天地,1986;3

毛庆其.孔子“闻《韶》”别解.星海音乐学院学报,1986;3

李雄飞.白居易音乐思想评析.交响,1986;3

冯素祥.道德与艺术——谈群体意识是艺术发展的催化剂.音乐探索,1986;3

戴嘉枋.从认识论谈对儒家音乐思想的评价.艺苑,1986;3

李凌.也谈雅俗共赏.音乐研究,1986;3

蔡仲德.“音心对应论”质疑.音乐研究,1986;3

张家仙.部分非音乐图书中的音乐论文·资料目录索引.音乐学术信息,1986;3

叶纯之.音乐与情感——音乐美学通俗讲话之三.音乐生活,1986;3

罗艺峰. 论音乐批评(上). 中国音乐学,1986;3
戴嘉枋. "正中平和"与"静远淡虚"(上)——七弦琴艺术音乐美学思想初探. 音乐学习与研究,1986;3
戴嘉枋. "正中平和"与"静远淡虚"(下)——七弦琴艺术音乐美学思想初探. 音乐学习与研究,1986;4
蔡仲德. 与董健、周来祥、吕骥同志商榷——《乐记》作者再辩证之一. 中央音乐学院学报,1986;4
田青. 中国音乐的线性思维. 中国音乐学,1986;4
周晋民. 风格框围中传统与现代的探索. 中国音乐学,1986;4
金兆钧. 哲学与音乐. 人民音乐,1986;4
刘兰. 孟子的音乐思想. 齐鲁学刊,1986;4
蔡仲德. 论孔子的礼乐思想. 音乐探索,1986;4
蔡仲德. 春秋时期音乐美学思想略论. 星海音乐学院学报,1986;4
王宁一. 朦胧的反思——产生在第二届音乐美学会议之后的"意识流". 人民音乐,1986;4
茅原. 李斯特的美学观——纪念李斯特逝世 100 周年. 交响,1986;4
刘明澜. 道家音乐观与中国古琴音乐. 音乐艺术,1986;4
刘蓝. 唐太宗的音乐美学思想. 音乐艺术,1986;4
蒋一民. 分析美学与音乐美学. 中国音乐学,1986;4
张家仙. 非音乐图书中的音乐论文・资料(一)——音乐美学(续). 音乐学术信息,1986;4
叶纯之. 音乐与乐感——音乐美学通俗讲话之四. 音乐生活,1986;4
赵鑫珊. 莫扎特音乐与黑格尔音乐美学——读黑格尔《美学》. 音乐舞蹈研究,1986;5
高为杰. E = C. P. A——漫谈音乐接收者的审美再创造. 人民音乐,1986;5
赵鑫珊. "文化群论"中的音乐艺术. 人民音乐,1986;5
叶纯之. 音乐与现实——音乐美学通俗讲话之五. 音乐生活,1986;5
高为杰. 音乐的耳朵——接受音乐的基本前提. 人民音乐,1986;6

肖鉴铮. 论新颖. 音乐生活,1986;6

高为杰. 音乐的心——音乐信息交往是一种心灵的对话. 人民音乐,1986;7

曾遂今. 音乐的"生理功能"浅说——《音乐、科学、未来》漫谈之五. 音乐世界,1986;7

叶纯之. 音乐与哲学——音乐美学通俗讲话之六. 音乐生活,1986;7

杨燕迪. 音乐体验的方式和层次. 人民音乐,1986;8

叶纯之. 音乐的语言——音乐美学通俗讲话之七. 音乐生活,1986;8

吴剑铭. 关于音乐社会学的谈话. 音乐世界,1986;9

高为杰. 动情、想象、思辨——音乐欣赏的"策略". 人民音乐,1986;9

王宁一. 开展关于音乐美学哲学基础的研究("中青年音乐理论座谈会"的发言). 人民音乐,1986;9

曾遂今. 音乐"细胞"的观察——《音乐、科学、未来》漫谈之六. 音乐世界,1986;9

叶纯之. 音乐的体裁——音乐美学通俗讲话之八. 音乐生活,1986;9

俞抒. 琴余断想. 人民音乐,1986;10

高为杰. 纯音乐与标题音乐的欣赏——兼谈音乐的多义性体验. 人民音乐,1986;10

高为杰. 旋律观念谈. 人民音乐,1986;11

蓝帆. "当代意识"与音乐家的自我完善. 人民音乐,1986;11

叶纯之. 音乐的表现手段——音乐美学通俗讲话之九. 音乐生活,1986;11

枫云. 音乐中的圆. 音乐生活,1986;12

叶纯之. 音乐形象——音乐美学通俗讲话之十. 音乐生活,1986;12

〔美〕里查德·贝克著. 宋鸿鸣,路莹译. 音乐的魅力. 人民音乐出版社,1986

于润洋. 音乐美学史学论稿. 人民音乐出版社,1986

〔德〕保罗·兴德米特著. 章枚译. 音乐的灵感、联想和想象力. 中国音乐学,1986;1

〔苏〕埃·阿列克辛耶夫等著. 曾遂今译. 群众音乐审美兴趣研究中的某些理论和实践问题(一). 音乐学术信息,1986;1

〔苏〕伊·马雷舍夫著. 杨洸译. 论"音乐作品"概念的定义. 中国音乐,1986;1

〔日〕船山隆著. 王乃立译. 再谈表现主义音乐. 音乐学习与研究,1986;1
〔德〕莱希腾特里特著. 顾耀明译. 论音乐中的逻辑与联系. 音乐艺术,1986;2
〔英〕米·麦克姆林著. 晨光译. 音乐分析与鉴赏——"纯音乐"批判. 中国音乐学,1986;2
〔苏〕埃·阿列克辛耶夫等著. 曾遂今译. 群众音乐审美兴趣研究中的某些理论和实践问题(二). 音乐学术信息,1986;2
〔苏〕纳扎依金斯基著. 廖叔同译. 音乐心理学. 音乐学术信息,1986;3
〔印度〕希耶马拉·瓦那拉赛著. 陈露茜译. 现代生活与音乐趣味——有关心理学的一些探讨. 音乐学术信息,1986;3
〔美〕艾伦·科普兰著. 孙乔译. 有天赋的听众. 中国音乐,1986;3
〔日〕石川泰子,川名千佳著. 张前译. 日本学生评述《声无哀乐论》. 中央音乐学院学报,1986;3
〔苏〕M. 苏申柯著. 曾遂今译. 音乐听众分类的科学原则. 音乐学术信息,1986;4
〔西班牙〕罗莎著. 孙国荣译. 音乐审美谈. 音乐学术信息,1986;4
〔美〕威尔逊·里列著. 滕书田译. 色彩与音乐. 艺苑,1986;4
叶纯之. 音乐的风格——音乐美学通俗讲话之十一. 音乐生活,1987;1
曾遂今. 音乐社会学研究对象初探. 音乐探索,1987;1
陈明礼. 试论音乐的现实性. 艺苑,1987;1
李慧民. 汉民族传统音乐旋律的审美特征. 艺苑,1987;1
孙川. 音乐美之源的广义信息论初探. 艺苑,1987;1
周立. 试论音乐的同一性及其形成原因. 中国音乐学,1987;1
乔伦. 音乐与外部世界的关系. 中国音乐学,1987;1
罗艺峰. 论音乐批评(下). 中国音乐学,1987;1
林华. 音乐审美心理活动概述. 音乐艺术,1987;1
铁律. 奥尔德里奇论音乐审美. 音乐研究,1987;1
蔡仲德. 从李贽说到音乐的主体性. 音乐研究,1987;1
王才勇. 对音乐作品的解释学考察. 音乐研究,1987;1

王耀华,肖梅.中国古代相对稳定持续发展的音乐结构.音乐研究,1987;1
戴嘉枋.面临挑战的反思——从音乐新潮论我国现代化音乐的异化与反异化.音乐研究,1987;1
李保民.嵇康与汉斯立克.商丘师专学报,1987;1
席臻贯."大音希声"新译辨.中国音乐,1987;1
大辉.从系统论看歌剧艺术及其魅力.歌剧艺术,1987;1
王耀珠.先秦音乐美学和《乐记》(一).音乐舞蹈研究,1987;1
韩钟恩.转移与重构——音乐理论研究二题.艺术广角,1987;1
张新.音乐的自我意识.艺术广角,1987;1
金兆钧.音乐思维断想.艺术广角,1987;1
王耀华.福建南音曲音乐美学三题.福建师范大学学报,1987;1
廖家骅.试论音乐的二度创作.乐府新声,1987;1
刘婴奇.也谈"越离正轨"与艺术美的创造.人民音乐,1987;1、2
费邓洪.值得注意的简单化倾向.中国音乐学,1987;2
王次炤.音乐美学在新文艺思潮面前的思考.人民音乐,1987;2
邵光琛.传统是什么?——论传统音乐并非就是音乐传统.人民音乐,1987;2
蔡仲德.《乐记》考(二题).交响,1987;2
王宁一等.关于音乐美学哲学基础、对象、方法的讨论.中国音乐学,1987;2
徐行效.歌唱者的心理状态初探.音乐研究,1987;2
石云霄.论《吕氏春秋》的音乐社会学观点.艺苑,1987;2
曾遂今.音乐听众分类的理论与实践.中国音乐学,1987;2
修海林.音乐审美中情感、情绪问题的研究.中国音乐学,1987;2
朱林.谈音乐表情特性.音乐探索,1987;2
赵砚臣.演奏技能形成的心理基础.音乐研究,1987;2
秋阳,晓弘.关于反面音乐形象的质疑.中国音乐学,1987;2
汪政明.论群众音乐的多层次功能.音乐探索,1987;2
晨正晭.试论音乐的美——兼涉"情感论"与"形式论"的论争.齐鲁艺苑,1987;2
李锦浩,吴光观.音乐特征的哲学思考.星海音乐学院学报,1987;2

咚鸣.现代西方哲学对音乐的影响.音乐生活,1987;2

吴索华.道与道教音乐.黄钟,1987;2

茅原.音乐的可知性——音乐心理学笔记.中国音乐学,1987;2

蔡仲德.答周杜铨同志——《乐记》作者问题再辩证之二.中央音乐学院学报,1987;2

王宜山.论美感品格.齐鲁艺苑,1987;2

曾宪灵.美育的核心是"美感"培育.乐苑,1987;2

韩钟恩.我们面临的抉择.中国音乐学,1987;2

居其宏.音乐美学哲学基础之我见.中国音乐学,1987;2

魏廷格.关于黑格尔艺术美三种类型说的辨析——与何新同志商榷.艺术广角,1987;2

罗艺峰.新潮与传统.艺术广角,1987;2

牛龙菲."执其两端用其中".人民音乐,1987;2

王宁一.为什么要研究音乐美学的哲学基础.中国音乐学,1987;2

修海林."反映论"与"主体论"——音乐美学哲学基础的思考.中国音乐学,1987;2

海朔.音乐理论读书研讨会侧记.人民音乐,1987;2

蓝帆.对象与基础.中国音乐学,1987;2

罗小平.杂谈音乐美学的哲学基础.中国音乐学,1987;2

魏廷格.音乐美学随想.中国音乐学,1987;2

高为杰.音乐美学的多元化.中国音乐学,1987;2

王安国."新潮"作品研究与音乐美学.中国音乐学,1987;2

乔伦.音乐审美主体能动性的丰富性.中国音乐学,1987;2

金兆钧.开放·实证·支点.中国音乐学,1987;2

曹利群.音乐的运动形式与人类的情感体验.中国音乐学,1987;2

谢嘉幸.听觉美感心理——音乐美学的"黑箱".中国音乐学,1987;2

赵复泉.美学理论需要学术民主.中国音乐学,1987;2

梁志伟.关于音乐艺术的生态——从艺术的大趋势谈起.中国音乐学,1987;2

茅原. 音乐美学哲学基础的自我反思. 中国音乐学,1987;2
白极. 悖体符号系统——作为音乐的语言. 艺术广角,1987;2
李何. 刍议现代音乐原理与老子美学思想. 音乐探索,1987;2
方红林. 音乐剧的现代审美价值. 戏剧艺术,1987;2
张荫伯. 音乐反映现实的美学特征. 西南师范大学学报,1987;2
王宁一. 从词曲关系看歌曲中的音乐形象. 艺圃,1987;2
金经言. 国外音乐社会学研究简况(一、二、三). 音乐学术信息,1987;2、4
鲍奇卡缪夫著. 立早译. 现代心理学对音乐能力结构的研究. 音乐学术信息,1987;3
叶纯之. 音乐的流派——音乐美学通俗讲话之十二. 音乐生活,1987;3
刘玉华. 试论通感的类型及其心理性质. 齐鲁艺苑,1987;3
曹南才. 谈嵇康的音乐美学思想. 星海音乐学院学报,1987;3
金颂和. 试析音乐的空间运动感. 音乐探索,1987;3
吴毓清. 中国古代音乐思想与哲学中的"天人合一"观念——说一种传统音乐观. 音乐研究,1987;3
王岳川. 美育本体论. 人民音乐,1987;3
金兆钧. 音乐质能统一场假说. 人民音乐,1987;3
赖元生. 关于"审美地接受音乐与病理地接受音乐之对比"的合理性——读汉斯立克《论音乐美》有感. 星海音乐学院学报,1987;3
费邓洪. 音乐的第二种内容成分——音乐美有待揭示的一个秘密. 人民音乐,1987;3
谭颖. 试论音乐观念. 星海音乐学院学报,1987;3
廖宝生. 黄金分割的美学观点在巴赫赋格主体构思中的表现. 中央音乐学院学报,1987;3
王光耀. 内心音乐听觉及其修养. 中央音乐学院学报,1987;3
李凌. 音乐上的共性和个性问题. 中国音乐,1987;3
任志琴. 音乐表演中的模糊意识. 中国音乐,1987;3
张桂林. 演奏者怎样体现乐曲的内容——情感与理性. 中国音乐,1987;3

杨和平.《声无哀乐论》与音乐的不确定性. 交响,1987;3
赵沨. 美育音乐教育——在全国“国民音乐教育改革研讨会”上的发言. 音乐生活,1987;3
杨捷. 论赋格主题的结构与黄金分割定律、平衡对称原则的美学关系. 黄钟,1987;3
谷勇. 德彪西的美学思想——读《克罗士先生》有感. 西南师范大学学报,1987;3
王次炤译. 音乐的感情和意义. 音乐研究,1987;3
孙川. 他律论和自律论融合焦点之一——论音乐音高结构的审美基础. 中国艺术研究院研究生部,1987;3
甘一鸣. 黄金分割与音乐美. 乐坛,1987;4
方萌. 音乐与智力心理种种. 江苏音乐,1987;4
王乐灿. 音乐的颜色. 音乐小杂志,1987;4
俞抒. 多情却被无情恼(外二则). 人民音乐,1987;4
乔伦. 音乐审美的中介思维. 美学,1987;4
蔡仲德. 郑声的历史真面目——郑声论之一. 黄钟,1987;4
费邓洪. 关于音乐的内容和形式是一个东西的质疑——与王宁一同志商榷. 中国音乐学,1987;4
王次炤. “协调”、“冲击”与三种文化思维. 人民音乐,1987;4
高为杰. 音色的魅力. 人民音乐,1987;4
吕丁. 当代美国音乐中“唯理性”与“反理性”的两种倾向——巴比特与凯奇的比较研究. 音乐研究,1987;4
周立. 音乐心理学在民族音乐研究中的意义. 音乐研究,1987;4
蒋一民. 当代德国音乐美学掠影(上). 中国音乐学,1987;4
宋瑾. 音乐的明确性. 中央音乐学院学报,1987;4
李宝杰. 谈嵇康的音乐美学思想. 交响,1987;4
黄力. 创美散论. 歌剧艺术,1987;4
孔繁. 玄学对音乐、美术思潮的影响. 文史哲,1987;4
肖云莉. 音乐与科学创造. 社会科学家,1987;4

王宜山. 论音乐艺术的美因特征. 齐鲁艺苑, 1987;4
洪模. 形式、形象、音调、音调分析——苏联音乐美学和作曲技术理论问题札记. 音乐学习与研究, 1987;4
黄野.《声无哀乐论》与《乐记》中的"自然"说. 齐鲁艺苑, 1987;4
叶纯之. 音乐与民族——音乐美学通俗讲话之十三. 音乐生活, 1987;5
居其宏. 音乐理论面对"新潮"的反思. 艺术广角, 1987;5
冯建民. 音乐审美与主体情感再体现——音乐鉴赏心理揣测. 上海艺术家, 1987;5
赵晓生. 音乐空间论. 艺术世界, 1987;5
王宁一. 近年来音乐美学研究一瞥. 艺术广角, 1987;5
金兆钧. 音乐质能统一场初论. 艺术广角, 1987;5
周立. 音乐深层结构探微. 音乐舞蹈研究, 1987;5
袁丙清. 谈谈年龄与群众音乐审美心理变化的关系. 人民音乐, 1987;5
荆山. 浅探嵇康美学思想的历史贡献. 辽宁大学学报, 1987;5
肖鉴铮. 音乐美学浅谈. 音乐世界, 1987;5
杨和平. 何谓音乐审美场. 音乐生活, 1987;6
春江. 福建举行"音乐美学讨论会". 音乐学术信息, 1987;6
汪天云. 人欲与天理的搏杀——评歌剧《深宫欲海》的悲剧美感. 歌剧艺术, 1987;6
叶纯之. 音乐与时代——音乐美学通俗讲话之十四. 音乐生活, 1987;7
孙国林. 音乐艺术的审美特征. 音乐舞蹈研究, 1987;7
陈野.《乐记》撰写年代再辨析. 音乐舞蹈研究, 1987;7
韩钟恩. 音乐审美判断——对音乐审美经验起点的构想与描述. 人民音乐, 1987;7
罗艺峰. 美学的"越离正轨"与艺术的创造. 人民音乐, 1987;7
曾遂今. 音乐社会学研究. 音乐舞蹈研究, 1987;7
王次炤. 音乐艺术的特性. 音乐天地, 1987;8
蔡仲德. 聚讼千年的一场公案——从韩愈听琴说到"平和"审美观. 人民音乐,

1987;8

金兆钧.略论心理分析方法在音乐创作研究中的应用.人民音乐,1987;9

叶纯之.音乐与民族——音乐美学通俗讲话之十五.音乐生活,1987;9

叶纯之.音乐的再创造——音乐美学通俗讲话之十六.音乐生活,1987;10

王维伦.音乐欣赏与美育.音乐世界,1987;10

廖家骅.音乐批评的多层次性.人民音乐,1987;10

李曙明.中国古代的音乐观念及其异国现代知音.人民音乐,1987;11

叶纯之.音乐的欣赏——音乐美学通俗讲话之十七.音乐生活,1987;12

蔡仲德.越名教而任自然——试论嵇康及其"声无哀乐"的音乐美学思想.美学文献,1987;1

杨荫浏.嵇康的音乐理论和音乐实践.琴论缀音,1987;3

许健.古琴家阮嵇及其《乐论》.琴论缀音,1987;3

李鸿基.试谈音乐的社会功能.音乐研究与创作,1987;(总)5

阿多尔诺著.顾连里译.《新音乐的哲学》导言.外国美学,1987;3

林声翕.新音乐在美学上的论点.音乐与音响,1987;9

刘燕当.音乐由了解而欣赏.音乐与音响,1987;28

马中欣.尼采和托尔斯泰的音乐观.音乐与音响,1987;32

江日新.音乐与美学.音乐与音响,1987;32

刘亮.音乐艺术之假说.音乐与音响,1987;77

崔光宙.由三种价值论谈音乐美的主观性与客观性.音乐与音响,1987;74

伍牧.听觉与音乐性.音乐与音响,1987;74

陈芳兰.艺术与客观.音乐与音响,1987;111

王维真.西方音乐美学发展试述.音乐与音响,1987;127

AlfredSchutz 著.庄颢译.从哲学观点看莫扎特的歌剧(上、下).音乐与音响,1987;138、141

冯洁轩.《乐记》作者辨——驳《乐记批注》.音乐论丛,1987;4

孙尧年.《乐记》作者问题考辨.文史,1987;10

周来祥.《乐记》成书年代考.活页文史丛刊,1987;120

姚思源. 坚持音乐教材的审美标准. 音乐教育概论,1987
郭沫若. 公孙尼子与其音乐理论. 青铜时代,1987
刘兰. 荀子的音乐美学思想. 云南艺术学院 25 周年院庆专集,1987
亨特编. 金经言译. 19 世纪东方音乐文化. 台湾:丹青图书有限公司,1987
刘超. 论运用音乐形象概念的得与失. 音乐研究与创作,1987 ;(总)7
郑锦扬. 艺术、情趣、欣赏. 福建人民出版社,1987
徐复观. 中国艺术精神. 春风文艺出版社,1987
邢维凯,周海宏. 音乐美学书文目录索引. 中央音乐学院,1987;(油印本)
〔美〕S. 列瓦里等著. 李曦微译. 音乐形态学的基本原理与方法. 中国音乐学,1987;1
〔美〕L. 默塞尔著. 刘沛译. 音乐欣赏心理的本质. 中国音乐,1987;1
〔苏〕包克什茨卡娅著. 杨洸译. 作为美育手段的音乐学影片. 中国音乐,1987;1
〔美〕艾伦·科普兰著. 孙国荣译. 声音形象. 音乐学术信息,1987;2
〔苏〕阿·恩·索霍尔尤·弗·卡普斯汀著. 李春阳,尼华译. 音乐社会学. 交响,1987;2
〔苏〕列·明金著. 洪模译. 关心听众的理解——论音响的符号意义. 中央音乐学院学报,1987;3
〔美〕苏·兰瑟著. 贾乐松译. 音乐治疗学与生理障碍. 中国音乐,1987;3
〔苏〕O. 索科洛夫著. 湛国璋. 论标题音乐的美学原则. 中国音乐学,1987;3
〔苏〕A. 鲍奇卡廖夫著. 立早译. 现代心理学对音乐能力结构的研究. 音乐学术信息,1987;3
〔美〕伦纳德·B. 迈耶著. 王次炤,李迎红译. 音乐的感情和意义. 音乐研究,1987;4
〔英〕罗杰·斯克鲁顿著. 杜卫译. 纯音乐. 音乐舞蹈研究,1987;5
〔苏〕康斯坦丁诺夫,〔保〕安盖诺夫著. 杨洸译. 音乐美学原理. 中国文联出版公司,1987
蔡仲德. 郑声的美学意义——郑声论之二. 黄钟,1988;1
蔡仲德. 说《审诗商》. 星海音乐学院学报,1988;1

肖梅,韩钟恩.具体、抽象、模糊、不确定——关于音乐的特殊性问题.艺术论丛,1988;1
郭祖荣.音乐创作中的"形似"与"神似".艺术论丛,1988;1
韩钟恩.关于音乐美学研究的群话录——音乐美学座谈会综述.音乐学术信息,1988;1
韩钟恩.音乐审美判断的判断——浅谈人进行音乐审美判断的充分必要条件.星海音乐学院学报,1988;1
居其宏."新潮"音乐的美学来源与流向.音乐研究,1988;1
廖家骅.音乐批评的历史反思.中国音乐学,1988;1
廖家骅.论音乐的特性及其局限.安徽师大学报,1988;1
罗艺峰.禅画、禅乐与艺术上的"不表达"哲学.交响,1988;1
赵沨.美育与精神文明.乐府新声,1988;1
李玉珍.民歌中"意象思维"的特点及类型.乐府新声,1988;1
汪申申.一本被"误解"、"歪曲"了一百多年的小册子——汉斯立克《论音乐的美》读书笔记.黄钟,1988;1
于润洋.罗曼·茵加尔顿的现象学哲学述评.中央音乐学院学报,1988;1
蒋一民.关于绝对音乐思想的再认识问题.人民音乐,1988;1
魏廷格.对《关于反面音乐形象的质疑》的答辩.中国音乐学,1988;1
吴毓清.音乐学现状三题.中国音乐学,1988;1
蒋一民.当代德国音乐美学掠影(下).中国音乐学 1988;1
林华.丑、丑感及其在西方现代音乐中的运用.音乐艺术,1988;1
叶纯之.音乐的评价——音乐美学通俗讲话十八.音乐生活,1988;1
蒋一民.模仿论与感情美学.音乐研究,1988;1
孙佳宾.对音乐思维特征的再认识.艺圃,1988;1
江明惇.关于民歌特征的美学思考.音乐研究,1988;1
刘朝谦.嵇康音乐美学情感论.音乐探索,1988;1
孙星群.福建南音美学三则.艺术论丛,1988;1
萧梅,韩钟恩.祭祀与选择.艺术广角,1988;1

陈铭志. 现代音乐审美的民族心理因素. 音乐博览,1988;1

孙星群. 音乐特殊性浅说. 艺苑,1988;2

黄荟. 音乐、音乐学、音乐美学. 艺苑,1988;2

李曙明. 论嵇康的"和声"概念. 民族民间音乐,1988;2

王宁一. 就音乐的内容与形式的相互关系问题答费邓洪同志. 中国音乐学,1988;2

洛秦. 从声响走向音响——中国古代钟的音乐听觉审美意识探寻. 音乐艺术,1988;2

刘绪恒. 谈音乐的抒情功能. 音乐爱好者,1988;2

肖鉴峥. 谈音乐对事物的描绘. 音乐爱好者,1988;2

向晓林. 文学思维与音乐思维的比较研究. 交响,1988;2

崔兵. 黄昏的情境——音乐与绘画中印象主义的内在精神. 交响,1988;2

张清治. 琴境图说——古琴艺术的美感境界. 音乐艺术,1988;2

马东风. 沈括《梦溪笔谈》中的音乐思想. 民族民间音乐,1988;2

杜学箴. 浅议音乐审美教育与德智体组之发展. 音乐探索,1988;2

韩钟恩. "新潮"音乐的"来路"与"出路". 艺术广角,1988;2

蒋一民. 音乐史学的美学化. 中央音乐学院学报,1988;2

王次炤. 音乐的结构与功能(上). 中央音乐学院学报,1988;2

王次炤. 音乐的结构与功能(下). 中央音乐学院学报,1988;3

茅原. 新时期的音乐美学. 艺苑,1988;3

谢宗良. 音乐的"模糊语言". 中国音乐,1988;3

韩钟恩. 我读《音乐美学导论》. 音乐艺术,1988;3

李曙明. 当代中国音乐的三个世界. 音乐研究,1988;3

孙星群. 略论福建南音的美学特点. 中国音乐学,1988;3

杨琦. 现实主义与音乐艺术. 乐苑,1988;3

郑锦扬. 论乐中之静. 中国音乐学,1988;3

郑锦扬. 无声——白居易一个重要的音乐范畴观. 人民音乐,1988;3

戴玉升,司宏钟. 浅探戏曲音乐审美心理中的"距离感". 人民音乐,1988;3

郑锦扬. 论乐中之静. 中国音乐学,1988;3

王镇庚. 声成文谓之音. 中国音乐,1988;3

俞抒. 读《实验音乐》谈《天籁》. 音乐探索,1988;3

叶纯之. 音乐的传播——音乐美学通俗讲话十九. 音乐生活,1988;3

刘沛. 熟悉和重复对音乐欣赏心理的影响. 音乐生活,1988;3

李滨荪. 音乐心理学述要. 中国音乐,1988;3

徐冬. 略谈青主的音乐思想. 中央音乐学院学报,1988;3

胡志平. 二胡曲《汉宫秋月》所体现的美学思想及其表现技巧. 黄钟,1988;3

王德埙. 中国音乐美学史举要(上). 音乐探索,1988;3

王德埙. 中国音乐美学史举要(下). 音乐探索,1988;4

杨和平. 音乐审美效应论. 艺苑,1988;4

蔡仲德. "躁静者,声之功也"——再论"声无哀乐"论的美学意义,与李曙明君商榷. 星海音乐学院学报,1988;4

蔡仲德. 为李斯特一辩——就其音乐美学思想答李曙明君——兼与于润洋、关伯基(未全). 音乐研究,1988;4

戴嘉舫.《流水》的流变与"传统音乐"的观念. 音乐研究,1988;4

李正忠. 他律论与唯物主义反映论. 音乐研究,1988;4

叶纯之. 希林格作曲体系及其美学原则评介——从数学作曲法谈起. 音乐研究,1988;4

修海林. "和"——古代音乐审美的理想境界. 文艺研究,1988;4

刘婴奇. "中和"审美观之我见. 人民音乐,1988;4

王洪生. 对音乐心理学定义的探索. 音乐探索,1988;4

蔡仲德. 从"音声相和"谈起——再论《老子》音乐美学思想——兼与李曙明君商榷. 中国音乐学,1988;4

孙星群. 从中西"体""用"和认识论谈"新潮派". 中国音乐学,1988;4

金兆钧. 从"新潮"争论看音乐价值观之分歧. 中国音乐学,1988;4

宋瑾. 音乐的有序. 艺术广角,1988;4

李西林. 老庄思想对中国古代音乐美学构架的影响. 交响,1988;4

罗小平.音乐审美与由美入真、由真导善.星海音乐学院学报,1988;4
胡健.《吕氏春秋》音乐美学思想初探.音乐探索,1988;4
陈丹.《乐记》中的心理学思想探索.乐府新声,1988;4
陈秉义.试论周前乐舞反映出来的音乐审美意识.乐府新声,1988;4
周立.音乐心理学发展概观(上).人民音乐,1988;4
周立.音乐心理学发展概观(下).人民音乐,1988;5
于润洋.关于音乐基础理论研究的反思.人民音乐,1988;5
叶纯之.音乐的现代形态——音乐美学通俗讲话二十.音乐生活,1988;5
高枫.歌词的审美评价及其他.音乐生活,1988;5
艾交.从音与色的互换密码想到作曲家的特异功能之迷.音乐博览,1988;6
廖家骅.谈音乐创造力的开发.人民音乐,1988;6
罗艺峰.批评是表达一种理想——音乐批评学断想之一.人民音乐,1988;6
〔意〕布索尼著.姜丹译.《音乐艺术新美学论稿》节选.音乐艺术,1988;6
〔苏〕B.谢刘金斯卡娅著.戴明瑜译.音乐的内心听觉问题.音乐学术信息,1988;6
蔡仲德."和律论"质疑——兼论《乐记》.人民音乐,1988;7
韩钟恩.音乐审美意向——对音乐审美判断内在依据的构想与描述.人民音乐,1988;7
彭根发.歌曲美学二题.音乐生活,1988;7
林华.音乐的青春时代——音乐审美漫笔(八).上海歌声,1988;8
高为杰.音乐的炫技美.人民音乐,1988;8
谢宗良.现代音乐欣赏的审美心理.音乐生活,1988;8
张雅娴.中国现代音乐发展的曙光.文论报,1988;8月5日
修海林.先秦"新声"及其"人道"精神.人民音乐,1988;8
周武彦.为"乐"字正义.音乐生活,1988;9
陈元杰."音乐质能统一场假说"辨析.人民音乐,1988;9
邵桂兰.试谈音乐的审美联觉.人民音乐,1988;9
牛龙菲.两副耳朵——音乐审美漫笔(十一).人民音乐,1988;10
林华.音乐在四维时空连续统中的自同构变换群集.上海歌声,1988;11

巩小强. 申克的音乐之数与乔姆斯基的语言之树. 人民音乐,1988;11
周俊生. 彩色音乐. 音乐生活,1988;12
孙星群. 音乐风格与传统文化. 人民音乐,1988;12
普凯元. 音乐心理学基础. 安徽文艺出版社,1988
本社编. 民族音乐学论文选. 上海音乐出版社,1988
蔡仲德. 中国音乐美学史论. 人民音乐出版社,1988
叶纯之,蒋一民. 音乐美学导论. 北京大学出版社,1988
许天治. 艺术通感之研究. 台湾省立博物馆,1988
〔苏〕M. 卡冈著. 申凌燕译. 音乐在艺术世界里(一). 乐府新声,1988;1
〔苏〕M. 卡冈著. 申凌燕译. 音乐在艺术世界里(二). 乐府新声,1988;2
〔波兰〕索菲娅·丽莎著. 于润洋译. 论音乐的理解(上). 音乐研究,1988;2
〔波兰〕索菲娅·丽莎著. 于润洋译. 论音乐的理解(下). 音乐研究,1988;3
〔阿根廷〕罗伯特,加西里,未里奥著. 王雪译. 技巧与美学——查维斯的音乐. 音乐艺术,1988;3
〔苏〕M. 卡冈著. 申凌燕译. 音乐在艺术世界里(三). 乐府新声,1988;4
〔苏〕谢列金斯卡娅著. 戴明瑜译. 音乐的内心听觉问题. 音乐学术信息,1998
戴家枋. 在启蒙与救亡中的自主选择——试论马斯聪在三四十年代的音乐思想. 中央音乐学院学报,1989;1
张前. 关于开展音乐表演美学研究的刍议. 中央音乐学院学报,1989;1
罗艺峰. 卡尔·波普尔的科学哲学与音乐美学. 黄钟,1989;1
居其宏. 超越与重构　从单一模式到多元态势——对新时期音乐观念更新热的观测(上). 黄钟,1989;1
周大风. 谈形、情、美. 中国音乐,1989;1
刘沛. 音乐情感行为的研究方法. 中国音乐,1989;1
修海林. 谈"音心对映论"之争. 人民音乐,1989;1
王伟任. 培养、提高音乐审美能力是普通高校音乐教育的主要任务. 人民音乐,1989;1
王次炤. 关于文学与音乐比较研究的设想. 中国比较文学通讯,1989;1

费邓洪. 含蓄与弦外之音——中国文人音乐审美特色探(上). 中国音乐学,1989;1

孙川. 论音乐音高的审美基础——兼及"他律论"与"自律论"在音乐音高基因层次的客观融合. 中国音乐学,1989;1

陈铭志. 复调思维与形象思维. 音乐艺术,1989;1

孙川. 论音乐美接受的特殊性及其辩证过程. 音乐学习与研究,1989;1

张荫伯,秦树基. 歌曲与人——关于歌曲的美学思考. 乐府新声,1989;1

赵建伟. 音乐美学、音乐学、音乐——与黄荟先生对话. 艺苑,1989;1

梁学军. 在音乐和生理之间——探索音乐接受的本质及其他. 艺术科技,1989;1

邢雄志. 黎锦晖为什么写"黄色歌曲". 交响,1989;1

韩钟恩. 先期目录寻找共同话题——第四届全国音乐美学会议筹备报告. 音乐学术信息,1989;1

王孝先. 演奏者在审美再创造中的主体意识. 艺圃,1989;1

郑锦扬. 中国古代音乐作品意向的理论与实践. 福建师范大学学报,1989;1

管晓军. 试论音乐形式的表性意义. 音乐舞蹈研究,1989;1

修海林.《豁山琴况》的琴乐审美思想. 音乐研究,1989;1

周畅. 音乐审美问题. 芳草地,1989;1、2

宋瑾. 冲突与选择. 现代乐风,1989;1、2

居其宏. 超越与重构　从单一模式到多元态势——对新时期音乐观念更新热的观测(下). 黄钟,1989;2

费邓洪. 含蓄与弦外之音——中国文人音乐审美特色探(下). 中国音乐学,1989;2

廖家骅. 音乐与时间. 音乐爱好者,1989;2

吴少雄. 广纳文化精粹　创造时代风格. 人民音乐,1989;2

汪申申. 论《论 4 分 33 秒》的价值取向与审美效应. 黄钟,1989;2

韩钟恩,刘石. 原生文化方式及其音乐审美发生. 中国音乐,1989;2

晨正啁. 论音乐与现实生活的审美关系. 齐鲁艺苑,1989;2

罗艺峰. 音乐美:秩序的光辉. 交响,1989;2

修金堂. 音乐审美的感性、理性及其他. 艺术研究,1989;2

张韵璇. 梅西安与 14 世纪新艺术派的异曲同工之美——论等节奏技巧及审美

意识. 中国音乐学,1989;2
赵健伟. 艺术之梦与人性的抉择——从中国传统民族音乐的当代困境缘起. 中国音乐学,1989;2
韩里. 审美较量与演奏者的成熟——弦乐艺术的根基. 中央音乐学院学报,1989;2
赵晓生. 中国音乐与东方美学. 乐府新声,1989;2
谢宗良. 音乐艺术的魅力. 中国音乐,1989;2
胡健. 王弼关于"大音希声"的美学思想. 中国音乐,1989;2
乔伦. 论音乐的动与静. 艺苑,1989;2
宋瑾. 审美饱和与艺术发展. 艺术论丛,1989;2
王宁一. 一个论题中的辩证法问题——答茅原同志. 中国音乐学,1989;3
郭志峰. 耗散结构与音乐的趋同倾向. 人民音乐,1989;3
罗小平. 试论音乐创作中的灵感. 中国音乐学,1989;3
修海林. "乐"——古乐文化的传统审美心态. 中国音乐学,1989;3
曾田力. 音乐与人——关于音乐感性鉴赏力审美生成的理论设想. 中央音乐学院学报,1989;3
蔡健. 略论上古乐论中的"和". 星海音乐学院学报,1989;3
梁厚意. 浅释"比音而乐之"的"音"与"乐"——《乐记》存疑探讨之一. 星海音乐学院学报,1989;3
席臻贯. "大音希声"与接受美学. 中国音乐,1989;3
谢宗良. 音乐创作思维因子剖析. 艺苑,1989;3
杨和平. 音乐审美场论. 艺苑,1989;3
邹建平. 对序列音乐的美学思考. 艺苑,1989;3
韩钟恩. 近年来音乐美学研究纵览. 中国艺术研究院科研动态,1989;3
安禄兴. 中国音乐的美学思考——从演出场合、演出习惯说开去. 齐鲁艺苑,1989;3
周畅. 音乐审美问题(一). 福建音乐,1989;3
浮山.《中国音乐美学史论》读后. 音乐研究,1989;3
杨和平. 论音乐批评的美学原理. 交响,1989;3

盛天启. 音乐的本质特征. 牧笛,1989;3

凌瑞兰. "神韵"探寻(上). 乐府新声,1989;3

周畅. 音乐审美问题(二). 福建音乐,1989;4

凌瑞兰. "神韵"探寻(下). 乐府新声,1989;4

蔡仲德. 为青主一辨. 人民音乐,1989;4

蔡仲德.《乐记》作者再辩证——与吕骥先生商榷. 中国音乐学,1989;4

韩钟恩. 历史、文化观念与音乐经验研究. 音乐学术信息,1989;4

廖家骅. 音乐与空间. 音乐爱好者,1989;4

罗艺峰. 音乐的时间哲学. 中央音乐学院学报,1989;4

王洪生. 关于音乐心理学的一些思虑. 人民音乐,1989;4

罗小平. 作曲者的心理动态——作品产生的中介结构. 音乐研究,1989;4

谷文娴. 对《音乐史学的美学化》的几点异议——与蒋一民先生商榷. 中国音乐学,1989;4

邢维凯. 形象化音乐审美观评析. 中国音乐学,1989;4

戴鹏海. 民族风格问题六议. 中国音乐学,1989;4

管建华. 音乐直系演化与多系演化的思考. 中国音乐学,1989;4

刘沛. 近代音乐心理学概貌. 中国音乐学,1989;4

罗小平. 音乐才能与遗传、环境的关系. 星海音乐学院学报,1989;4

李加宁. 民族乐器的美学艺术初探. 中国音乐,1989;4

管建华. 论中西音乐艺术的时空模式. 中国音乐,1989;4

茅原. 试论音乐的审美功能. 艺苑,1989;4

盛天启. 音乐形象・音乐美的要素. 牧笛,1989;4

于润洋. 释义学与现代音乐美学. 中央音乐学院学报,1989;4

戴嘉枋. 论新兴音乐中的传统文化心态. 人民音乐,1989;5

温增源. 虚实相应与审美联觉——《考工记》中一个杰出的音乐审美观. 人民音乐,1989;5

盛天启. 音乐的创作表演与欣赏. 牧笛,1989;5

周畅. 音乐审美问题(三). 福建音乐,1989;5

周畅. 音乐审美问题(四). 福建音乐,1989;6
张雅娴. 现代音乐——主体音乐本质力量的现代时显现. 文论报,1989;6 月 15 日
李曙明. 中国乐器之美——兼及相关的反思命题　国际比赛的哲理与自信的中国音乐家. 人民音乐,1989;6
金兆钧.《"音乐智能统一场论假说"辨析》之答辩. 人民音乐,1989;6
张荫伯. 略论声音媒介与音乐表现的关系. 音乐舞蹈研究,1989;7
肖鉴铮. 功夫在音外——音乐的情感表现. 音乐世界,1989;7
罗艺峰. 论比喻——音乐批评学断想之二. 人民音乐,1989;8
李玉链. 也谈"炫技美"——与高为杰同志商榷. 人民音乐,1989;8
张雅娴. 现代音乐美学研究之前提断想. 文论报,1989;8 月 15 日
修海林. "体系让位与探索"的探索——评于润洋《音乐美学史学论稿》美学部分. 人民音乐,1989;9
普凯元. 论音乐美学观点的心理学基础. 人民音乐,1989;9
张星点. 浅谈音乐的最高目的和存在价值. 人民音乐,1989;10
王次炤. 论音乐表演. 人民音乐,1989;11
邵桂兰,王建高. 论音乐的模糊性移情. 人民音乐,1989;11
韩钟恩. 构想与描述　关于音乐构成的内外方式. 人民音乐,1989;12
于润洋,吴毓清. 音乐美学(条目). 见:中国大百科全书·音乐舞蹈卷,中国大百科全书出版社,1989
罗小平,黄虹著. 音乐心理学. 三环出版社,1989
〔苏〕包·阿萨菲耶夫著. 张洪模译. 音调论(上). 中央音乐学院学报,1989;1
〔苏〕包·阿萨菲耶夫著. 张洪模译. 音调论(下). 中央音乐学院学报,1989;2
〔苏〕V. 科年著. 向方译. 20 世纪音乐美学的新趋向. 交响,1989;2
〔美〕爱德华·A. 利普曼. 历史、文化观念与音乐经验研究. 音乐学术信息,1989;4
〔德〕斯茨勃尔斯基著. 王才勇译. 阿多诺的新音乐哲学. 艺苑,1989;3
〔苏〕M. 卡冈著. 申凌燕译. 音乐在艺术世界里(四). 乐府新声,1989;1

1990—2000 年

蔡仲德．"有非象之象生无际之际"——《乐出虚赋》评介与注释．星海音乐学院学报，1990；1

李西林．抽象具体化是音乐的审美标准．交响，1990；1

洪模．苏联音乐美学的一本新书．音乐研究，1990；1

李曙明．东西方音乐美学之比较研究——兼答蒋一民与蔡仲德等诸君．音乐研究，1990；1

王次炤．论音乐的感性材料．人民音乐，1990；1

王次炤．音乐形式的构成及其存在方式．音乐研究，1990；1

张前．关于开展音乐表演美学研究的刍议．中央音乐学院学报，1990；1

林华．艺术的抽象与抽象的艺术．音乐艺术，1990；1

朱林．音乐声美特征三题．音乐探索，1990；1

梁厚意．"乐象"论析——《乐记》存疑探讨之二．星海音乐学院学报，1990；1

殷克勤．《乐记》小议．交响，1990；1

修海林．新潮音乐评论中的几个问题．音乐研究，1990；1

何乾三．L. B. 迈尔的"音乐的情感与意义"——西方音乐美学代表性著作之一．中央音乐学院学报，1990；1

韩钟恩．不断涌现并与我共在——关于一种研究思路的自解．星海音乐学院学报，1990；1

何乾三．L. B. 迈尔的"音乐的情感与意义"——西方音乐美学代表性著作之一（续）．中央音乐学院学报，1990；2

蔡仲德．吕骥《〈乐记〉整理本注释》商略．中央音乐学院学报，1990；2

李曙明．东西方音乐美学之比较研究．音乐研究，1990；2

陈秉义．《高山流水》音乐审美意识点译——兼谈"六代乐舞"．乐府新声，1990；2

郑锦扬．中国古代的作品意向论．福建师范大学学报，1990；2

本刊．否定艺术的音乐类型．交响，1990；2

冬鸣．对当前音乐美学的思考——也谈音乐审美的"主体"和"客体"．人民音

乐,1990;2

周海宏.同构联觉——音乐音响与其表现对象之间转换的基本环节.中央音乐学院学报,1990;2

于培杰.中国古代音乐美学断想.中国音乐,1990;2

薛良.音感形成的方法.中国音乐,1990;2

甘壁华.极端与平衡.音乐艺术,1990;2

王志雄.音乐的无声美初探.音乐探索,1990;2

胡平.音乐本质特征及创作思维探讨.音乐探索,1990;2

冯灿文."体裁"概念在音乐社会学中的意义.黄钟,1990;2

李正忠.音乐的地位与功能问题.星海音乐学院学报,1990;2

韩钟恩.不断涌现并与我共在——关于一种研究思路的自解(续完).星海音乐学院学报,1990;2

肖鉴铮.音乐发展的总趋势——单位时间内审美信息量的增长.交响,1990;2

刘国杰.神韵.艺苑,1990;2

马达.感知、体验、理解——谈音乐审美的特性.八闽乐坛,1990;2

包敏真.从"十大金曲"看当代音乐审美趋向.八闽乐坛,1990;2

孙川.音高感觉心理的生理机制.人民音乐,1990;2

杨和平.音乐审美场的结构及其类型研究.艺术研究,1990;2

周畅.儒道音乐美学思想在历史上的分镳与合流.音乐艺术,1990;2

周畅.儒道音乐美学思想在历史上的分镳与合流(续完).音乐艺术,1990;3

蔡仲德.论墨子的"非乐"思想.人民音乐,1990;3

韩钟恩.理论术语的定向更新与概念体系的相应建立——关于音乐学学科"论域".人民音乐,1990;3

余其伟.心境与艺境.人民音乐,1990;3

李曙明.中西音乐交融之哲学思考.牧笛,1990;3

汪申申.音乐的标题性与民族性——从钟信明《第二交响曲》想到的.艺术与时代,1990;3

庄稼.接受美学与创新求异——谈乡土歌剧音乐.星海音乐学院学报,1990;3

修海林."和"之初义及其文化学研究.中央音乐学院学报,1990;3
修海林.音乐存在的听觉感知基础.中国音乐,1990;3
于红.关于音乐空间问题的思考.交响,1990;3
张前.音乐表演心理的若干问题.中央音乐学院学报,1990;3
胡健.王弼"大音希声"美学思想发微.音乐研究,1990;3
刘再生.孔子的《大武》观.音乐研究,1990;3
王次炤.论音乐性内容.中国音乐学,1990;3
赵为民.《淮南子》音乐美学思想初探.中国音乐学,1990;3
谷文娴.论语言在早期奥尔加农形成过程中的作用.中国音乐学,1990;3
宋莉莉.音乐创作中的想象心理.中国音乐,1990;3
李双彦.系统力感的"轴心效应"——演奏艺术中音、情、技的系统力感初探.音乐探索,1990;3
刘守圭.钢琴演奏审美心理基础——美感心理之二.星海音乐学院学报,1990;3
肖梅.音乐本体观论析.星海音乐学院学报,1990;3
梁厚意.《乐记》作者辨——《乐记》存疑探讨之三.星海音乐学院学报,1990;3
王承祖.苗歌旋律的美学特征.民族艺术研究,1990;3
宋瑾.美的不可比性与审美等价原则.艺术论丛,1990;3
韩钟恩.释[Aesthetics]并及音乐美学"论域"建构.音乐学习与研究,1990;4
韩钟恩.寻找童年的国——从"仪式"看音乐的"发生"及其"现在".星海音乐学院学报,1990;4
廖家骅.重复与音乐美的创造.人民音乐,1990;4
修海林.民族社会音乐形式美及其美感.中国音乐,1990;4
黄广华.释"大音希声".音乐研究,1990;4
冯光钰.音乐功能片言.中国音乐,1990;4
石应宽.荀子音乐思想二议.中国音乐,1990;4
修海林.古希腊音乐美学思想概述.音乐艺术,1990;4
韩钟恩."文而化之历而成史"——关于"比较音乐学研究"的思考.音乐探索,1990;4

彭维."美"与符号.音乐探索,1990;4
肖鉴铮.视听异同及其对艺术影响.星海音乐学院学报,1990;4
翟咏.论音乐的审美价值与社会政治功利的有机统一——在纪念聂耳逝世50周年、冼星海逝世45周年座谈会上的发言.交响,1990;4
于润洋.释义学与现代音乐美学(上).中央音乐学院学报,1990;4
瞿世镜.音乐与意识流.音乐爱好者,1990;5
李双彦.演奏技能形成的审美心理基础.音乐舞蹈研究,1990;5
徐亮.音色美的几个问题.音乐舞蹈研究,1990;5
宋瑾.睁开第三只眼睛——音乐文化规律探寻.现代乐风,1990;5、6合刊
马龙潜.探寻通俗歌曲发展的美学规律.音乐生活,1990;6
章枚.论音乐的表情.中国音乐教育,1990;6
邵桂兰,王建高.漫谈音乐的情感投射.音乐生活,1990;9
杜卫.嵇康与汉斯立克音乐美学思想比较.学术月刊,1990;9
沈念慈.精神扭曲的产物——简议低劣的流行歌曲.艺术界,1990;10
岂金译.音乐——本质上就是音乐.音乐与音响,1990;10
王音宣.简论音乐接受美学的特点.音乐生活,1990;11
张艳梅.音乐幽默的审美特征.音乐生活,1990;12
韩钟恩.世纪末体验音乐的解体与重生.见:中国音乐年鉴(1990)
廖家骅.音乐批评研究.见:中国音乐年鉴(1990)
姚思源.音乐教育学与音乐审美教育.见:中国音乐年鉴(1990)
修海林.音乐美学研究.见:中国音乐年鉴(1990)
徐民奇,周小静.音乐审美与西方音乐.高等教育出版社,1990
张清治.《道之美——中国的美感世界》.台湾:允晨文化实业股份有限公司,1990
蔡仲德.中国音乐美学史资料注译(上、下册).人民音乐出版社,1990
〔苏〕阿萨菲也夫著.曾祥华译.音调论第一章(续一).艺苑,1990;1
〔西德〕卡尔·达尔豪斯著.蒋一民译.爱德华·汉斯立克与音乐的形式概念.中国音乐学,1990;1
〔苏〕阿萨菲也夫著.曾祥华译.音调论第一章(续完).艺苑,1990;2

〔苏〕阿列克谢耶夫著．戴明瑜译．音乐中的姆语现象．黄钟，1990；3
〔苏〕利·格·拉波尔特著．罗秉康译．奥涅格的美学观和风格特点．中国音乐学，1990；3
〔苏〕阿萨菲也夫著．曾祥华译．音调论（续三）．艺苑，1990；3
〔苏〕阿萨菲也夫著．曾祥华译．音调论（续四）．艺苑，1990；4
〔美〕伦纳德·B.梅耶尔著．杨燕迪译．音乐中的意义与信息论．黄钟，1990；4
〔美〕亨利·普莱桑茨著．鲍海珠译．汉斯立克评传．中国音乐，1990；4
〔苏〕捷普洛夫著．音乐能力心理学．人民教育出版社，1990
韩钟恩．"人的物化与物的人化"．艺术论丛，1991；（总）4
谭茗．电影电视音乐创作暨审美探幽．音乐探索，1991；1
吴毓清．含蓄、自律、道及其他——《含蓄与旋外之音》读后．中国音乐学，1991；1
于润洋．释义学与现代音乐美学（下）．中央音乐学院学报，1991；1
薛良．关于音乐美学问题的笔记．中国音乐，1991；1
蔡仲德．《淮南子》的音乐美学思想（上）．交响，1991；1
康津斯基著．曾祥华译．论穆索尔斯基的历史观．艺苑，1991；1
修海林．周代雅乐审美观．音乐研究，1991；1
张前．音乐审美四题．音乐研究，1991；1
王次炤．论音乐创作中的想象．乐府新声，1991；1
蔡仲德．论《吕氏春秋》的音乐美学思想．星海音乐学院学报，1991；1、2 合刊
蔡仲德．《淮南子》的音乐美学思想（下）．交响，1991；2
郭乃安．音乐学，请把目光投向人．中国音乐学，1991；2
茅原，费邓洪．从"意境三层次"说引发的思考．中国音乐学，1991；2
项阳．乐之初义之我见．中国音乐学，1991；2
王英奎，黄蕴兰．浅论音乐课的整体美．乐府新声，1991；2
张前．现代音乐表演美学观念的演变．中央音乐学院学报，1991；2
蔡仲德．论两汉乐赋中的音乐美学思想．中央音乐学院学报，1991；2
赵寒阳．二胡演奏中的线性形象思维问题．中央音乐学院学报，1991；2

吕骥. 试论《乐记》的理论逻辑及其哲学思想基础. 音乐研究,1991;2
叶松荣. 表现主义音乐论源与思考. 音乐研究,1991;2
蔡松琦. 音乐的形式美——黄金比例. 星海音乐学院学报,1991;2
徐良. 和——中国古代音乐美学的本体思想. 交响,1991;2
刘兰. 孔子的音乐教育及音乐美学思想. 音乐艺术,1991;2
茅原. 黄自美学思想辨析. 音乐艺术,1991;2
修海林. 江文也的音乐思想. 音乐艺术,1991;2
林华. 丁善德音乐创作的审美特征. 音乐艺术,1991;2
马达. 论音乐审美的特性. 音乐舞蹈研究,1991;2
杨和平. 音乐审美需要论. 音乐学习与研究,1991;2
邵桂兰,王建高. 试论乐感的基本特征. 音乐生活,1991;2
邓光华. 民族音乐审美功能片言. 中国音乐,1991;2
蔡仲德. "和律论"再质疑——兼评李曙明君之东西方音乐美学比较研究及其方法(上). 人民音乐,1991;2
冯光钰. 再谈音乐功能——致友人书. 人民音乐,1991;2
邢维凯. 音乐作为审美对象的判断及其原理. 人民音乐,1991;2
罗艺峰. 论音乐作品观念层次及其美学意义. 中国音乐学,1991;2、3、4
李正忠. "自由的音乐审美创造"论辩论. 人民音乐,1991;3
本刊编辑. 第二届全国音乐美学学术研讨会在京举行. 音乐研究,1991;3
邵桂兰. "音乐审美感觉"研究纲要. 中国音乐学,1991;3
邢维凯. 小议"立美、审美"——兼谈音乐美学理论中的概念运用问题. 中央音乐学院学报,1991;3
王次炤. 论音乐创作的本质及其过程. 中央音乐学院学报,1991;3
邢维凯. 略论音乐美学理论中的概念运用问题. 中央音乐学院学报,1991;3
涂途. 音乐是美育的园地和阵地. 音乐研究,1991;3
包敏真. 形神构风骨　格调千古存——从"形、神系统"看中国音乐风格. 乐府新声,1991;3
韩钟恩. 始于[Logos·逻各斯]·终于[言·兑]——兼论音乐的历史"本文"

及其文化“阐释”. 乐府新声,1991;3

黄同. 人的音乐需求心理. 音乐探索,1991;3

王少华. 音乐的时空效应. 音乐艺术,1991;3

肖鉴铮. 新与旧. 北方音乐,1991;3

邵桂兰. 音乐审美感觉“研究纲要”. 中国音乐学,1991;3

学报编辑部. 加强并深化音乐美学基础理论研究. 中央音乐学院学报,1991;3

蔡仲德. 阮籍的音乐美学思想. 艺苑,1991;3

蔡仲德. “和律论”再质疑——兼评李曙明君之东西方音乐美学比较研究及其方法(中). 人民音乐,1991;3

吴毓清. 第四届全国音乐美学讨论会拾零——致友人. 中国音乐学,1991;3

王宁一. 关于音乐美学研究对象问题的思考(上). 音乐研究,1991;3

何乾三. 上下求索　任重道远——第四届全国音乐美学会议的总结发言. 中央音乐学院学报,1991;3

韩钟恩. “执其两端用其中”——“和”作为“中动语态”及“审美利害关系论”. 星海音乐学院学报,1991;3、4 合期

罗小平. 西欧北欧音乐心理学发展的轨迹. 星海音乐学院学报,1991;3、4 合期

黄虹. 音乐心理学发展综述. 星海音乐学院学报,1991;3、4 合期

任志琴. 储存音乐语言的意义. 星海音乐学院学报,1991;3、4 合期

廖明. 谈谈标题在音乐创作和欣赏中的作用. 星海音乐学院学报,1991;3、4 合期

弗雷德里克·多利安著. 章枚译. 语气表达法和强弱表情符号. 星海音乐学院学报,1991;3、4 合期

蔡松琦. 音乐艺术美感基本法则. 星海音乐学院学报,1991;3、4 合期

杨易禾. 音乐演奏艺术中的几个美学问题. 艺苑,1991;4

蔡仲德. “和律论”再质疑——兼评李曙明君之东西方音乐美学比较研究及其方法(下). 人民音乐,1991;4

戴嘉枋. 俗乐观与中国传统音乐美学观的层次构筑. 中央音乐学院学报,1991;4

李贞华. 音乐分析学概论. 齐鲁艺苑,1991;4

张田勤. 音乐创造才能与生物内在因素. 音乐爱好者,1991;4

沙石.第四届全国音乐美学会议简记.音乐学术信息,1991;4
赵宋光.关于音乐美学的基础、对象、方法的几点思考.中国音乐学,1991;4
凌绍生.中国古代气功与文人音乐审美.中国音乐学,1991;4
潘必新.为的不把斧子当钥匙——音乐与文学之比较.中央音乐学院学报,1991;4
蔡仲德.《礼记》中音乐美学思想.黄钟,1991;4
侯军."乐而不淫哀而不伤"析.交响,1991;4
肖建军.开启主体接受音乐的心理动力——谈音乐教育培养学生对音乐的热情问题.交响,1991;4
彭泽金.乐器操作技能有效练习的心理因素.音乐探索,1991;4
刘红."虚"——道乐审美之一层次.音乐学习与研究,1991;4
肖鉴铮.音乐的阴阳结合.北方音乐,1991;4
谢宗良.关于作曲家美学的管窥.北方音乐,1991;4
李双彦.音乐表演中的环境心理.中国音乐,1991;4
王朝刚.论演奏动机与效果的背反——负效应.中国音乐,1991;4
韩钟恩.第四届全国音乐美学会议记略.中国音乐学,1991;4
宋瑾.意识流"中国音乐文化关系"断想.艺术论丛,1991;4
何以.歌词的天籁美.音乐生活,1991;4
佟华."乐象"论析——《乐记》存疑探讨之二.人民音乐,1991;5
李玉洲.音乐形象纵横谈.天津歌声,1991;5
李玉洲.传统的"雅俗共赏"与现实音乐生活的"多元化".人民音乐,1991;5
钱茸.说真纯——浅谈音乐家的心灵素质.牧笛,1991;5
顾永芝.略论孔子的音乐美学观.江苏音乐,1991;5
金兆钧.第四届全国音乐美学会议综述.人民音乐,1991;6
李曙明.音乐世界中的神秘意象——"眼高手低"新观.牧笛,1991;6
杨和平.音乐审美心理结构分析研究.牧笛,1991;6
吴少雄.守旧与迎新——谈音乐审美的两大属性.现代乐风,1991;7
何以.歌词的"煽情"魅力.音乐生活,1991;7

冯长春. 我用眼睛"听"到音乐——浅谈音乐欣赏中的通感现象. 音乐生活, 1991;7
马达. 音乐表演艺术的美学基础. 音乐天地,1991;8
牛龙菲. 民族与超越——评《论音乐的超民族化》. 人民音乐,1991;8
老岛. 试论印象派音乐与印象派诗歌的美学时空. 音乐舞蹈研究,1991;9
郑世连. 音乐静态美. 音乐生活,1991;10
冯光钰. "寓教于乐"随想——从音乐功能谈起. 人民音乐,1991;10
枫云. 怪圈. 音乐生活,1991;10
邵桂兰,王建高. 当代高抽象表现主义辨析——谈施托克豪森的音乐观念及其美学特征. 人民音乐,1991;10
朱秋华. 音乐艺术的模糊思维. 人民音乐,1991;11
邵桂兰. 西欧音乐流派及美学特征简述(上、下). 音乐生活,1991;11、12
蒋一民. 音乐美学. 人民出版社,1991
〔苏〕阿萨菲耶夫著. 曾祥华译. 音调论(续五). 艺苑,1991;2
〔苏〕C. 布舒耶瓦著. 戴明瑜译: 音乐喜剧的历史发展和美学特征. 音乐学习与研究,1991;2
〔苏〕阿萨菲耶夫著. 曾祥华译. 音调论(续六). 艺苑,1991;3
〔美〕恩克蒂亚著. 管建华译. 音乐民族研究的美学层面. 中国音乐,1991;4
〔日〕野村良雄著. 金文达,张前译. 音乐美学. 人民音乐出版社,1991
〔日〕服部正著. 司有仑等译. 环境音乐美学. 中国人民大学出版社,1991
〔美〕伦纳德·迈尔著. 何乾三译. 音乐的情感与意义. 北京大学出版社,1991
张前. 正确的作品解释是音乐表演创造的基础. 中央音乐学院学报,1992;1
洪模. 现代西方音乐美学中的释义学派. 音乐研究,1992;1
栾桂娟. 音韵美——中国传统音乐的精华. 音乐研究,1992;1
廖家骅. 音乐教育的哲学思考. 音乐研究,1992;1
彭永启. 德彪西音乐创作的"艺术直觉". 乐府新声,1992;1
蔡仲德. 陶潜的音乐美学思想. 乐府新声,1992;1
蔡仲德. 王弼的音乐美学思想. 星海音乐学院学报,1992;1

修海林.由《乐之初义之我见》引发的意见.中国音乐学,1992;1
周海宏.音乐美学研究中的方法论问题.中国音乐学,1992;1
茅原.音乐美学的学科性质及其意义.艺苑,1992;1
王建高,邵桂兰.试论音乐审美移情过程的实质及其主客体关系.艺苑,1992;1
修海林.中世纪神学氛围中的音乐思想.音乐艺术,1992;1
杨和平.模糊思维与音乐审美.音乐天地,1992;1
普凯元.听觉思维.中国音乐,1992;1
修海林.古代音乐美学论文笔札(魏、晋——唐).中国音乐,1992;1
张前.一部教科书式的音乐美学著作——写在野村良雄《音乐美学》中译本出版之际.音乐研究,1992;1
邢维凯.试论音乐作品的"原作".文艺研究,1992;1
王红梅.散板音乐的美(上).乐府新声,1992;1
李曙明."和律论"再研究(上)——《"和律论"再质疑》读后.人民音乐,1992;1
王宁一.关于音乐美学研究对象问题的思考(下).音乐研究,1992;1
王红梅.散板音乐的美(下).乐府新声,1992;2
李曙明."和律论"再研究(下)——《"和律论"再质疑》读后.人民音乐,1992;2
郑锦扬.中国古代音乐意象的历史轨迹与理论特色.艺圃,1992;2
王路.否定、矛盾与出路——阿多诺对勋伯格十二音音乐的分析.中央音乐学院学报,1992;2
李纯一.宋尹学派音乐思想及其渊源初探.音乐研究,1992;2
谷音.试解"谜"中之"谜"——丑在音乐中.乐府新声,1992;2
邓希路.三维文化观念中的音乐史学.星海音乐学院学报,1992;2
周武彦.骨辞"四风"考释——我国上古音乐美学探赜.星海音乐学院学报,1992;2
马慧玲.音乐审美的意向性.交响,1992;2
殷梅.艺术想象与歌曲的创作和演唱.交响,1992;2
李立章.论音乐的"无言之美".交响,1992;2
李纯一.杨朱学派的"为我"学说和音乐思想.中国音乐学,1992;2
赵宋光.音乐文化的分区多层构成描述.中国音乐学,1992;2

张锐. 美——我的十二个愿望. 艺苑,1992;2
茅原著,单林整理. 哲学家的美学. 艺苑,1992;2
王和芳. 艺术与科学方法论初探. 艺苑,1992;2
冯季清. 音乐形象与欣赏感知间的语言媒介. 音乐舞蹈研究,1992;2
李双彦. 音乐表演中的心象思维. 中国音乐,1992;2
肖鉴铮. 音乐——意念的艺术. 中国音乐,1992;2
修海林. 古代音乐美学文论读书笔札(魏—唐). 中国音乐,1992;2
韩钟恩. 为[当代历史]及其[当事人]立传——关于《当代音乐美学》研究课题的前期报告. 音乐学术信息,1992;2
孙星群. 礼乐中和与中道和谐——中国先秦与古希腊音乐美学思想比较. 音乐艺术,1992;2
孙星群. 礼乐中和与中道和谐(续)——中国先秦与古希腊音乐美学思想比较. 音乐艺术,1992;3
修海林. 古代音乐美学文论读书笔札(宋—明). 中国音乐,1992;3
蔡仲德. 董仲舒的音乐美学思想. 中央音乐学院学报,1992;3
王次炤. 施光南歌曲创作的美学特征. 中央音乐学院学报,1992;3
方季年. 美学观念的反省——刘德海谈民乐表演. 中央音乐学院学报,1992;3
张继昂. 试论二人转音乐的美学特征. 乐府新声,1992;3
唐娄彝. 音乐内容的多义性和接受理论. 乐府新声,1992;3
蔡仲德.《史记》中的音乐美学思想. 交响,1992;3
郑锦扬. 朱熹音乐思想论稿. 中国音乐学,1992;3
茅原. 音乐家的美学. 艺苑,1992;3
张锐. 江河水. 艺苑,1992;3
修海林. 文艺复兴时期人文主义思潮中的音乐思想. 音乐艺术,1992;3
修海林. 考详证实、经世致用——评蔡仲德《中国音乐美学史论》. 人民音乐,1992;3
奉山. "演奏意念"论. 音乐探索,1992;3
李愧子. 大音并非无声——也解"大音希声". 中国音乐,1992;3

邓宗舒.论“直线旋律”的艺术魅力.乐府新声,1992;3
韩钟恩.音乐美学的构成方式——音乐美学对象总体构想.星海音乐学院学报,1992;3
茅原.从王光祈论戏曲音乐谈到他的美学观.音乐探索,1992;3
奉山.“演奏意念”论(续).音乐探索,1992;4
修海林.古代音乐美学文论读书笔札(清).中国音乐,1992;4
张前.论音乐表演创造的美学原则.中央音乐学院学报,1992;4
吴朋.扎扎实实　求索不懈——读《音乐美学基础》.音乐研究,1992;4
美生.钢琴演奏“怯场”的心理剖析.星海音乐学院学报,1992;4
宋瑾.音乐的纯结构.黄钟,1992;4
胡志平.胡琴曲中的新文人音乐——刘天华二胡曲中的审美特色初探.黄钟,1992;4
韩钟恩.当代音乐的深度模式[自然的人文化]——写在“第三届交响音乐创作研讨会”后.音乐探索,1992;4
孙嘉宾.论音乐表现.中国音乐学,1992;4
茅原.《周易》美学谈.艺苑,1992;4
庄曜.从老庄的美学思想看大音希声.艺苑,1992;4
顾永芝.略论荀子的导乐观.艺苑,1992;4
杨易禾.一次道家美学讨论会摘要.艺苑,1992;4
欧景星.音乐表演中的即兴性.艺苑,1992;4
修海林.17世纪唯理论思潮中的音乐思想.音乐艺术,1992;4
周旭光.闪耀在王光祈著述中的唯物辩证法思想.人民音乐,1992;4
韩钟恩.音乐审美心理结构·学科建设——关于“音乐心理学”的读与写.人民音乐,1992;5
廖家骅.音乐与梦.音乐爱好者,1992;5
邵桂兰.音乐审美的易感性及其特征条件.音乐天地,1992;5、6
肖鉴铮.漫谈音乐之美.北方音乐,1992;6
黄海澄.通感与音画.人民音乐,1992;7

宋瑾. 音乐的拓扑变形与审美的恒常知觉. 艺术论丛,1992;7

宋瑾. 和声功能的音响感知心理探微. 艺术论丛,1992;8

郑长灵. "非乐"实质再析. 艺术论丛,1992;8

韩钟恩,刘石. 原生文化方式及其相应的音乐审美发生. 艺术论丛,1992;8

管建华. 中国音乐文化发展的探讨(上). 人民音乐,1992;9

韩钟恩. 人与人相关——关于音乐美学哲学基础及其他的读解. 现代乐风,1992;9

赵子清. 音乐欣赏中的运动反应. 音乐生活,1992;9

管建华. 中国音乐文化发展的探讨(下). 人民音乐,1992;10

宋瑾. 心灵的真实——关于音乐美学哲学基础的思考. 现代乐风,1992;10

蔡仲德. 与友人论乐书. 人民音乐,1992;10

陈志昂. 章枚声乐作品的审美特征. 人民音乐,1992;11

顾旭光. 汉斯立克及他的《论音乐的美》. 音乐舞蹈研究,1992;12

姚剑波. 绿满枝头春意闹——近十年我国的音乐美学. 音乐舞蹈研究,1992;12

张前,王次炤. 音乐美学基础. 人民音乐出版社,1992

〔苏〕伊戈尔·斯特拉文斯基著. 金兆钧等译. 音乐诗学六讲(一). 中央音乐学院学报,1992;1

〔苏〕伊戈尔·斯特拉文斯基著. 金兆钧等译. 音乐诗学六讲(二). 中央音乐学院学报,1992;2

〔苏〕亚·米哈伊洛夫著. 张洪模译. 汉斯立克和他的美学的渊源. 中国音乐学,1992;2

〔美〕尤金·纳莫著. 刘红柱译. 分析理论与演奏和解释的关系. 中央音乐学院学报,1992;3

〔美〕布·瓦尔特著. 黄晓同译. 论音乐演奏. 音乐艺术,1992;2、3

〔波兰〕卓菲娅·丽萨著. 于润洋译. 音乐美学新稿. 人民音乐出版社,1992

田可文. 魏晋南北朝隐逸琴曲及其艺术精神. 黄钟,1993;1

李雄飞. 初论郑樵音乐思想. 交响,1993;1

茅原.《二泉映月》的启示——音乐美何处寻?. 艺苑,1993;1

蔡仲德.汉书中的音乐美学思想.艺苑,1993;1
孙嘉宾.试论尚德义声乐作品的美学价值.艺圃,1993;1
李曙明,王宁一.《音乐美学书简》——关于"音心对应论"与"内容形式同一说"的通信.现代乐风,1993;1
韩钟恩.板块衔接/中介曲线运动——[当代音乐美学]研究课题1992年进展报告.音乐学术信息,1993;1
柳音.音乐的哲学与哲学的音乐.中国音乐,1993;1
徐飞,李德一.音乐家的能力结构.中国音乐,1993;1
邢维凯.音乐审美经验的感性论原理.中央音乐学院学报,1993;1、2
周海宏.对部分钢琴演奏心理操作技能的研究.中央音乐学院学报,1993;1、2
王宁一.萌生、失落、复苏、发展——新中国音乐美学四十年(1949—1989)(上、下).乐府新声,1993;1、2
蔡仲德.商鞅、韩非的音乐美学思想.星海音乐学院学报,1993;1、2
罗小平.注意力与音乐表演再创造.星海音乐学院学报,1993;1、2
周畅.论中国古代美学三大论著的价值及其音乐实践的关系(上、下).音乐艺术,1993;1、2
孙星群.物动心感说与模仿说——中国先秦与古代希腊音乐美学思想比较(上、下).音乐艺术,1993;1、2
杨和平.音乐审美力的双重结构及其辨证运动.音乐学习与研究,1993;1、2
王士达.音乐是怎样产生的.音乐学习与研究,1993;1、2
马钦忠.古希腊和先秦如何看待音乐与数的关系.黄钟,1993;1、2
周耘.试论音乐美的异相——兼及土家族音乐的审美取向.黄钟,1993;1
蔡仲德.嵇康《养生论》等篇中的音乐美学思想.中央音乐学院学报,1993;2
贾达群.苏珊·朗格"生命形式说"给我的启示——兼谈音乐形式的创造.音乐探索,1993;2
张放.美感的升华——音乐欣赏的第四阶段.音乐探索,1993;2
蔡仲德.李贽的音乐美学思想.中国音乐学,1993;2
杨易禾.音乐表演音乐中的虚与实.艺苑,1993;2

修海林.欧洲18世纪启蒙时代的音乐美学思想.音乐艺术,1993;2
罗小平.一本不可多得的经典之作——《音乐的情感与意义》.人民音乐,1993;2
罗小平.音乐传播与欣赏心理.中国音乐,1993;2
王次炤.音乐与文学的艺术类同性.中央音乐学院学报,1993;3
曾遂今.流行音乐中的微观理论话题.中央音乐学院学报,1993;3
蔡仲德.我看流行音乐.中央音乐学院学报,1993;2
修海林.流行音乐问题与音乐美学研究.中央音乐学院学报,1993;3
曾田力.现代人与音乐文化精神.中央音乐学院学报,1993;3
金兆钧.中国新时期流行音乐创作的美学观念.中央音乐学院学报,1993;3
韩钟恩.当代知识分子与摇滚乐及其文化转型.中央音乐学院学报,1993;3
于润洋.对流行音乐应取冷静的分析的态度.中央音乐学院学报,1993;3
吴文光.中国音乐现象的美学探索.音乐研究,1993;3
王宁一.也谈"立美、审美"的概念运用问题——兼与邢维凯同志讨论.音乐研究,1993;3
李培庚.审美发展史——一门具有感染力、说服力和战斗力的新学科.音乐研究,1993;3
黄海澄.音乐美学二题.乐府新声,1993;3
蔡仲德.杨坚、李世民的音乐美学思想.乐府新声,1993;3
陈秉义.论中国古琴音乐的山水意境和人的精神.乐府新声,1993;3
罗艺峰.音乐的设计美.交响,1993;3
向晓林.从文学与音乐表现符号的比较看音乐的审美心理机制.交响,1993;3
管建华.从经典物理学到相对论的音乐王国.中国音乐学,1993;3
刘明澜.论昆曲唱腔的艺术美.中国音乐学,1993;3
蒋婉求.浅论艺术审美的"情意场".艺苑,1993;3
陈明.论音乐流派中的共性与个性.艺苑,1993;3
任学文.谈室内乐演奏艺术——心理机制、感觉异同、社会审美效应.牧笛,1993;3

尹相模.体育教学中的音乐功能与美感探讨.乐府新声,1993;3
牛龙菲.梆子——有声之“烽火”——兼谈音乐之“用法”与意义的关系.星海音乐学院学报,1993;3、4合期
罗小平.再谈音乐美学的哲学基础.星海音乐学院学报,1993;3、4合期
孙继南.萧友梅的音乐美学思想与实践——《萧友梅文集》读后.星海音乐学院学报,1993;3、4
李方元.关于音律现象的几个社会文化特征的探讨.星海音乐学院学报,1993;3、4
刘东.论声音的美.星海音乐学院学报,1993;3、4
潘必新.音乐与文学比较.牧笛,1993;3、4
修海林.上古三代的音乐美学意识.星海音乐学院学报,1993;3、4合期
刘东.论声音的美.星海音乐学院学报,1993;3、4
孙怡.元极学对音乐审美中转换媒介问题的一点启示.中央音乐学院学报,1993;4
廖家骅.音色审美散论.乐府新声,1993;4
鸿明,中奇.劫夫歌曲民族风格初探.乐府新声,1993;4
宋祥瑞.萧友梅学术辨释.黄钟,1993;4
余兰森.荀子《乐记》与音乐社会学.黄钟,1993;4
许并生.词曲结合并不模糊——兼论音乐的几个基本问题.交响,1993;4
翟咏.接受美学与毛泽东文艺思想——兼及论理论思维方式的变革问题.交响,1993;4
任志琴.音乐时空符号的重要作用及主体建构.交响,1993;4
杨舵.论音乐精神.交响,1993;4
季双彦.音乐环境心理学初探.音乐探索,1993;4
吴毓清.儒学传统与现代音乐思潮.中国音乐学,1993;4
修金堂.音乐本体——形式论.中国音乐学,1993;4
牛龙菲.音乐哲学通信——致蔡仲德.人民音乐,1993;4
赵晓生.柴科夫斯基的心理情结.音乐爱好者,1993;4
王宁一,牛龙菲.音乐美学书简(一).现代乐风,1993;4

张淑芬. 歌曲再创造中的自我审美意识. 中国音乐,1993;4
薛良. 音乐与色彩漫记. 中国音乐,1993;4
释昭慧. 从非乐思想到音声佛事(上). 中央音乐学院学报,1993;4
万昭. 寻找声音之源(上)——作品的研究方法及其音乐的本质问题. 中央音乐学院学报,1993;4
钟云鹏. 从近代哲学论音乐美感之省思. 音乐与音响,1993;5
李彬. 从德国浪漫派美学看音乐艺术的超验价值. 音乐舞蹈研究,1993;6
冯长春. 并非"心理病态"——浅谈音乐审美的不确定性. 音乐天地,1993;6
韩钟恩. 当代音乐与其审美惯性自然的人文化. 美学,1993;7
王安华. 清清淡淡育水仙——读徐行效的《声乐心理研究》有感. 人民音乐,1993;8
赵景华. "模糊性是音准的总体现象"吗?——与顾震夷同志商榷. 人民音乐,1993;8
孙星群. 道在宜民——西夏音乐美学思想浅论. 人民音乐,1993;9
李石根. 美与审美之间——音乐美学学习笔记. 人民音乐,1993;10
李曙明,王宁一,牛龙菲. 音乐美学书简(二)——关于"音心对映论"与"内容形式同一说"的通信. 现代采风,1993;11、12
李曙明. "对映"之再解说——答蔡仲德和牛龙菲君. 人民音乐,1993;12
郑锦扬. 音乐史学美学论稿(上、下). 海峡文艺出版社,1993
杨和平. 音乐美学与中国音乐史研究. 石油大学出版社,1993
〔俄〕马泽尔著. 戴明瑜译. 音乐艺术形成的三个历史阶段及其表现手段的进化. 星海音乐学院学报,1993;1、2
〔美〕尤金·纳莫著. 陈丹布译. 音乐内含的后天系统和先天系统　迈尔的情感语序理论的发展(讲座之三). 中央音乐学院学报,1993;1
〔美〕梅里亚姆著. 梅小云译. 音乐美学与跨文化研究. 黄钟,1993;1
〔日〕泷本裕造著. 孙凡译. 嵇康的《声无哀乐论》及其与"养生论"的关系. 黄钟,1993;3
〔俄〕B. 霍洛波娃著. 戴明瑜译. 音乐感情论. 交响,1993;3

〔俄〕耶·波鲁尼娜著.张洪模译.论音乐的净化功能.人民音乐,1993;5
〔美〕W.希格特,B.福乐著.马东风译.论乐思的来源.人民音乐,1993;7
释昭慧.从非乐思想到音声佛事(下).中央音乐学院学报,1994;1
许新华.被忽视的音色感.中央音乐学院学报,1994;1
廖家骅.音乐审美教育的认识与实践.音乐研究,1994;1
木舟.论音乐的创造.交响,1994;1
陈四海.从白居易的音乐思想谈他的《琵琶行》.交响,1994;1
陈四海.孟子乐舞美学思想述略.音乐学习与研究,1994;1
任鸿祥.平湖派琵琶艺术美学思想初探.交响,1994;1
咚鸣.论歌声美及其鉴赏——声乐美学初探.音乐探索,1994;1
李诗原."空灵"及其当代启悟与艺术延伸.音乐艺术,1994;1
牛龙菲."雅"、"俗"本义之说明.人民音乐,1994;1
王郁芝.谈音乐艺术之"情".民族艺术研究,1994;1
宋瑾.约定、命名、定义——音乐美学及其对象.福建艺术,1994;1
张淑萍.白居易音乐美学思想钩沉.中国音乐,1994;1
孙佳宾.论音乐想象.艺圃,1994;1
覃氏.音乐美感之异同.艺术探索,1994;1
于润洋.音乐形式问题的美学探讨(上).中央音乐学院学报,1994;1
蔡仲德.白居易的音乐美学思想.星海音乐学院学报,1994;1、2合期
李诗原.当代中国音乐作品中的横向音色切割.星海音乐学院学报,1994;1、2
于润洋.音乐形式问题的美学探讨(下).中央音乐学院学报,1994;2
牛龙菲.音乐哲学札记三则.中央音乐学院学报,1994;2
邢维凯.文艺复兴时期情感论音乐思想的发展.乐府新声,1994;2
余笃刚.审美导向的卓越唱论——试论李凌的声乐美学观.乐府新声,1994;2
马钦忠.论古希腊和先秦的音乐文化视点.黄钟,1994;2
韩健生.直觉与音乐.交响,1994;2
陈大明.关于高耗散结构的理论构想——论和声游移观念及其技法的形成与延伸.交响,1994;2

明言. 论“大音希声”研究中的“远化”及“本文”. 中国音乐学,1994;2
杨易禾. 音乐表演中的情与理. 艺苑,1994;2
金湘. 空、虚、散、含、离——东方美学传统在音乐创作中的体现与运用. 人民音乐,1994;2
刘承华. 中西音乐美学特征的比较. 中国音乐,1994;2
杨洸. 符号方法与音乐美学. 中国音乐,1994;2
修海林. 师旷形象古传今识. 中国音乐,1994;2
周海宏. 退温中的自省. 中国音乐学,1994;2
林谷芳. 人类学与音乐学. 中国音乐,1994;2
杨春发. 中国民歌演唱风格的美学支点. 音乐学习与研究,1994;2
王宁一. 萧友梅与20世纪的中国音乐学和音乐美学. 音乐艺术,1994;2
梁渡. 关于嵇康与《声无哀乐论》的一些有关问题(上). 乐府新声,1994;2
梁渡. 关于嵇康与《声无哀乐论》的一些有关问题(下). 乐府新声,1994;3
陈允峰. 嵇康音乐审美主体观发微. 中央音乐学院学报,1994;3
伍雍宜. 学校音乐教育的核心——评廖家骅的《音乐审美教育》. 音乐研究,1994;3
邵桂兰,王建高. 试谈音乐艺术中的“顿悟”现象. 乐府新声,1994;3
王世德. 论音乐美学. 音乐探索,1994;3
茅原. 马克思哲学对音乐美学的启示(上)——自然性与社会性. 艺苑,1994;3
庄曜. 音乐深层结构还原分析法的美学内涵. 艺苑,1994;3
邵立霞,侯康为. 论拉威尔《帕凡舞曲》中的美学原则. 艺苑,1994;3
林华. 中国与西方传统音乐创作思维比较. 音乐艺术,1994;3
唐朴林. 音乐文化的自主性. 音乐学习与研究,1994;3
王岳川. 后现代主义文化与美学. 中国音乐,1994;3
管建华. 后现代主义音乐与文化危机感. 中国音乐,1994;3
张放. 理性的参与——浅谈音乐欣赏的第三阶段. 音乐探索,1994;3
余峰. 中国音乐文化主体性再认识. 中国音乐学,1994;3
杨仲宇. 琵琶“文曲”的审美探微. 中国音乐,1994;3

牛龙菲. 乐象之象与乐象之易. 音乐探索,1994;3

陈铭道. 跨国音乐的政治学和美学. 中国音乐,1994;3

蔡仲德. 关于中国音乐美学史的若干问题(上). 中央音乐学院学报,1994;3

饶惠椿. 关于艺术起源的哲学论析. 星海音乐学院学报,1994;3、4 合期

罗小平. 音乐思维与文学构思. 星海音乐学院学报,1994;3、4 合期

蔡仲德. 关于中国音乐美学史的若干问题(下). 中央音乐学院学报,1994;4

苏木. 道家音乐美学源流探微. 中央音乐学院学报,1994;4

邵桂兰,王建高. 音乐创作与审美发生机制论. 音乐研究,1994;4

大可. 论先秦礼乐的发展变迁及其思想作用. 黄钟,1994;4

胡继华. 苦难与变迁　现代与后现代音乐美学. 黄钟,1994;4

李煤. 从《4 分 33 秒》说开去. 交响,1994;4

苏小龙. 音乐与时间——兼谈绵延. 交响,1994;4

贾达群. 因说唱音乐中的曲牌连缀结构而引起的联想——兼浅谈东西方美学、艺术之比较. 音乐探索,1994;4

茅原. 马克思哲学对音乐美学的启示(中)——创造性. 艺苑,1994;4

曾臻. 音乐艺术与情绪情感的相通特性. 音乐艺术,1994;4

杨和平. 音乐审美信息论. 音乐学习与研究,1994;4

王岳川. 中国文化转型中的艺术审美定位. 中国音乐,1994;4

邵桂兰,王建高. 音乐创作与欣赏中的审美注意. 中国音乐,1994;4

管建华. 魂系东方——中国音乐艺术之精神. 中国音乐,1994;4

方光耀. 竹笛自然审美简论. 牧笛,1994;5

贾升溪. 音乐审美与音乐形象. 中国音乐教育,1994;6

伍雍宜.《[乐记]理论探新》读后. 人民音乐,1994;7

修海林. 吕骥新作《[乐记]理论探新》讨论述评. 人民音乐,1994;7

孙星群. "大乐必易"之识析. 人民音乐,1994;8

肖鉴铮. 漫谈音色. 音乐世界,1994;8

周大风. 乐感——音乐的感知能力. 歌曲,1994;10

邵桂兰,王建高. 论音乐创作与审美实践中"顿悟"的特异思维现象. 人民音乐,

1994;11、12

傅丽娜.吟音美感探源.人民音乐,1994;11、12

李署明,王宁一,牛龙菲.音乐美学书简(三).现代采风,1994;13、14 合期

罗瑾.气质与音乐创作风格.交响,1994;增刊

白陆平.音乐的智力功能.交响,1994;增刊

韩健生.西方现代音乐中反理性主义的哲学思考.交响,1994;增刊

王次炤,周海宏,邢维凯.音乐美学.高等教育出版社,1994

曾田力.音乐·生命的沉醉.北京大学出版社,1994

〔俄〕李别尔曼著.刁蓓华编译.演奏者在音乐生活中的作用.中央音乐学院学报,1994;1

〔美〕沃伦·坎贝尔,杰克·海勒著.刘沛译.音乐行为研究的新方向.乐府新声,1994;2

〔俄〕B.H.霍洛波娃著.戴明瑜译.音乐中的视觉系与时空观念.交响,1994;2

〔美〕赖默著.普凯元译.不同艺术观点的哲学基础.中小学音乐教育,1994;2

〔日〕山口修著.赵维平译.从"形"到"型"——音的表象文化论.音乐研究,1994;2

邢维凯译.《18 世纪和 19 世纪初期的音乐与美学》引言.中央音乐学院学报,1994;3

〔英〕雨果·A.梅奈尔著.王进译.音乐之美(上).乐府新声,1994;3

〔英〕雨果·A.梅奈尔著.王进译.音乐之美(下).乐府新声,1994;4

〔俄〕谢尔盖耶夫娜著.戴明瑜译.论音乐诗学.中国音乐,1994;4

〔美〕L.B.Meyer 著.何乾三译.音乐的情感与意义.北京大学出版社,1994

余光荣.浅谈变异修辞的"天人合一"美.云南艺术学院学报,1995

王次炤.音乐与文学在媒介材料、表现对象及结构方面之对比(上、下).中央音乐学院学报,1995;1

陈其纲.关于音乐创作中的美与丑——给某校作曲专业学生的信.中央音乐学院学报,1995;1

管建华.新音乐发展历史的文化美学评估.中央音乐学院学报,1995;1

中奇. 几点商榷——读《音乐美学二题》. 乐府新声,1995;1
朱默涵. 琴曲打谱之美学探微. 乐府新声,1995;1
包敏真. 乐象传神意无涯——音乐意象本质论略. 乐府新声,1995;1
史素梅. 浅谈音乐与美育. 音乐学习与研究,1995;1
李无义. 音乐艺术审美初探. 交响,1995;1
肖鉴铮. 音乐究竟是什么?. 交响,1995;1
王平. 完成音乐审美创造历程的初始环节——对音乐创作中精神活动的分析探讨. 交响,1995;1
茅原. 马克思哲学对音乐美学的启示(下)——价值论. 艺苑,1995;1
刘曲雁. "五四"与"新音乐"理论. 艺苑,1995;1
韩钟恩. 当下新音乐叙事话语的拆解与重构——关于新音乐问题的再度诘问与辩难. 中国音乐学,1995;1
刘经树. 史学与美学结合的一次新尝试——介绍埃格布莱希特的《西方音乐》一书. 中国音乐学,1995;1
李天义. 音乐艺术审美初探. 音乐舞蹈研究,1995;1
吕建华. 中小学音乐教学重在体现美教育. 中国音乐教育,1995;1
蒋永青. "大音希声"辨——兼论道家音乐与儒家音乐美学精神的异同. 云南艺术学院学报,1995;1
刘沛. 音乐课程研制的认知心理观点. 中国音乐,1995;1
蔡仲德. 与李学勤先生辨《乐记》作者问题——兼论学术信息交流. 星海音乐学院学报,1995;1、2
齐柏平. 论先秦儒家音乐观的本质及特征. 星海音乐学院学报,1995;1、2
于润洋. 对一种社会学派音乐哲学的考察——阿多诺《新音乐的哲学》一书的读解和评论(上). 中国音乐学,1995;1
周畅. 唐咏乐诗的史料价值与美学价值(上、下). 音乐艺术,1995;1、2
王次炤. 音乐与文学在媒介材料、表现对象及结构方面之对比(上). 中央音乐学院学报,1995;1
寇亚强. 钱钟书论乐论艺数则——谈《管锥篇》札记(一). 交响,1995;1

于润洋.对一种社会学派音乐哲学的考察——阿多诺《新音乐的哲学》一书的读解和评论(下).中国音乐学,1995;2
王次炤.音乐与文学在媒介材料、表现对象及结构方面之对比(下).中央音乐学院学报,1995;2
牛龙菲.音乐存在方式——同人之有关思路.中央音乐学院学报,1995;2
劳彬.关于高雅音乐.音乐研究,1995;2
周荫昌.爱植沃土　情寄八荒——对张藜词作的美学思考.乐府新声,1995;2
邵桂兰,王建高.音乐审美知觉的发生规律与特征.乐府新声,1995;2
罗艺峰.中国音乐的意象美学论纲.交响,1995;2
杨琦.音乐美学领域中的"文学中心论"——兼论音乐与"现实主义".音乐探索,1995;2
杨易禾.音乐表演艺术中的真与美.艺苑,1995;2
罗小平.从文化学角度谈星海审美趣味的形成.音乐研究,1995;3
孙允文.歌剧的艺术空间.音乐研究,1995;3
牛龙菲.中国传统音乐之音乐美学观念.乐府新声,1995;3
张密丽.音乐表演中的形、神、情及其创造.音乐探索,1995;3
韩钟恩.百年将尽　跨世纪在即——中国音乐美学研讨会(香港)报告.中国音乐学,1995;3
何乾三.音乐的情感初探——再读汉斯立克的《论音乐的美》.中国音乐学,1995;3
邹洪复.说说音乐的模糊美.中小学音乐教育,1995;3
蔡仲德.青主音乐美学思想述评.中国音乐学,1995;3
宋祥瑞.王光祈学术阐微.中国音乐学,1995;3
范晓峰,周静.声乐美学初探.中国音乐学,1995;3
金亚文.音乐审美教育功效研究.中国音乐教育,1995;3
得雨.论歌词意境的创造.中国音乐,1995;3
王岳川.语言学转向后的价值重建.中国音乐,1995;3
毛继增."乐和"论.音乐探索,1995;3
孙星群.治心说与净化说——中国先秦与古代希腊音乐美学思想比较(上、下).

音乐艺术,1995;3
林华.音现配合的审美关系——纪念电影诞生一百周年.音乐艺术,1995;3
徐良.尼采与现代西方音乐美学的重构和确认(上).交响,1995;3
孙星群.治心说与净化说——中国先秦与古代希腊音乐美学思想之比较(上).音乐艺术,1995;3
罗小平.再论星海的美学思想.星海音乐学院学报,1995;3、4合期
牛龙菲.物质、哲理、道行——切入音乐艺术存在方式之三个特殊层面.星海音乐学院学报,1995;3、4合期
钱永利.境高与艺真——从《潇湘水云》的意境谈起.星海音乐学院学报,1995;3、4合期
徐良.尼采与现代西方音乐美学的重构和确认(下).交响,1995;4
寇亚强.钱钟书论乐论艺数则——谈《管锥篇》札记(二).交响,1995;4
修海林.蔡元培的音乐美学理论与实践.中央音乐学院学报,1995;4
李明.试译《声无哀乐论》之“声”.中央音乐学院学报,1995;4
张放.欣赏观念的调度与拓展.人民音乐,1995;4
张放.感情体验的实现——试谈音乐欣赏的第二阶段.音乐探索,1995;4
杨易禾.关于表演心理技术的美学思考(上)——斯坦尼斯拉夫斯基表演体系的启示.艺苑,1995;4
冯效刚.演奏家的心理修养断想.艺苑,1995;4
邵桂兰,王建高.论音乐创作与审美心理结构系统中的潜感觉.中国音乐学,1995;4
王洪生.论汉斯立克的音乐审美心理.中国音乐学,1995;4
李玫.音乐接受中的两个层次——音乐欣赏、音乐理解.交响,1995;4
罗小平.论星海的辩证艺术观.中国音乐,1995;4
闫林红.关于音乐感知能力的研究.中国音乐,1995;4
王红梅.含蓄中的浪漫主义气韵——古代琴书中古琴表演美学观念的一种倾向.中国音乐学,1995;4
王次炤.美善合一的审美观念及其对中国传统音乐实践的影响.音乐研究,

1995;4
周畅.音乐的感情与形态——“通质同构”.音乐研究,1995;4
周海宏.“音乐特殊性”及音乐艺术的本质与功能——由《音乐审美经验感性论原理》而发之一.中央音乐学院学报,1995;4
方承国.从古代文学作品看一种“无言而声美”艺术——啸.中央音乐学院学报,1995;4
韩钟恩.历史叙事与逻辑构架——中国音乐美学研讨会年会记略及其提示.人民音乐,1995;9
解玉泉.自然美的音乐美和音乐作品的艺术美.音乐周报,1995;8、9
孙星群.读索菲娅·丽莎《音乐美学新论》.人民音乐,1995;11
汪申申.现代主义音乐在中国的命运.人民音乐,1995;12
刘靖之主编.中国音乐美学研讨会论文集.香港大学亚洲研究中心,1995;12
叶纯之,蒋一民.音乐美学导论.北京大学出版社,1995
蔡仲德.中国音乐美学史.人民音乐出版社,1995
叶林.音乐审美欣赏.西藏人民出版社,1995
杨琦.音乐美的哲学思考.四川民族出版社,1995
管建华.中国音乐审美的文化视野.中国文联出版公司,1995
宋瑾.走出慕比乌斯情节——世纪末音乐美学断想.厦门大学出版社,1995
朱迪恩·贝克著、李方元编译.20世纪后期的“美学”成果.中国音乐,1995;增刊
弗朗西斯·斯帕肖特著.李方元编译.美学展望.中国音乐,1995;增刊
〔南〕L.苏比契克著.管建华编译.音乐特殊性与共性的美学.中国音乐,1995;增刊续
H.陶马.管建华编译.阿拉伯音乐美学与即兴演奏的关系.中国音乐,1995;增刊续
A.丹尼娄著.管建华编译.美学与印度音乐.中国音乐,1995;增刊续
〔美〕L·波茨廷著.普凯元译.莫扎特美学思想对后世的影响.交响,1995;2
〔美〕罗伯特·摩根著.金平译.理论、分析与批评.中央音乐学院学报,1995;4
〔美〕赖默著、普凯元译.艺术和情感.中小学音乐教育,1995;6

李岚清.关于音乐的社会功能.中央音乐学院学报,1996;1
姚亚平.抽象音乐的观念.中央音乐学院学报,1996;1
金经言.对音乐美学作自律和他律划分的最初尝试——介绍伽英的《音乐美学的主要流派》.中国音乐学,1996;1
瞿维.星海的社会主义美学观.音乐研究,1996;1
唐朴林.大音希声,音乐的最高境界.音乐艺术,1996;1
李平.中国古代乐论的《易》学渊源.音乐艺术,1996;1
张胜.江南民歌审美情趣的突破.音乐艺术,1996;1
史红彬.音乐艺术中的通感现象.乐府新声,1996;1
杨易禾.关于表演心理技术的美学思考(下)——斯坦尼斯拉夫斯基表演体系的启示.艺苑,1996;1
罗小平.审美意识与审美再创造.星海音乐学院学报,1996;1
王平.从音乐到造型美的异"曲"同工.交响,1996;1
傅汀汀.音乐理解漫谈.黄河之声,1996;1
于润洋.关于音乐形式的几个问题.八闽乐坛,1996;1
牛龙菲.世界的逻辑构造与人类的行为实践.音乐探索,1996;1
晓明.音乐的情感.音乐探索,1996;1
郑宝华.唐代音乐中和的审美观念意蕴.中国音乐,1996;2
罗艺峰.从解释学美学角度对音乐存在方式的思考.音乐艺术,1996;2
孙星群."一""不一"说与"一""杂多"说——中国先秦与古代希腊美学思想比较(上).音乐艺术,1996;2
杨汉丹.关于《热情奏鸣曲》的审美评价——贝多芬钢琴曲读书笔记之一,黄钟,1996;2
刘承天.乐器神韵与历史氛围——对中国乐器的演进轨迹及其机制的考察.乐府新声,1996;2
周贵珠.中国民族歌唱艺术审美漫谈.音乐学习与研究,1996;2
兰宇.音乐欣赏过程中的文学参与和美学渗入.交响,1996;2
邵桂兰,王建高.论音乐创作与审美心理结构中的潜感觉.音乐舞蹈研究,

1996;2
王东涛.禅宗美学思想对中国传统音乐文化的影响.齐鲁艺坛,1996;2
肖鉴铮.音乐与求异思维.黄河之声,1996;2
肖鉴铮.音乐与数学同美.音乐生活,1996;2
杨燕迪.何谓“懂”音乐(上).音乐爱好者,1996;2
王世德.音乐美学的研究成果.音乐探索,1996;2
孙星群.“一”“不一”说与“一”“杂多”说——中国先秦与古代希腊美学思想比较(下).音乐艺术,1996;3
王宁一.音乐作品存在方式之我见——罗曼·茵加尔顿《音乐作品及其本体问题》一书读后.中国音乐学,1996;3
马钦忠.论嵇康《声无哀乐论》的美学思想.中国音乐学,1996;3
凌绍生.古琴与中道,论含蓄与弦外之音美学的哲学内涵.中国音乐学,1996;3
韩钟恩.“第五届全国音乐美学学术研讨会”学理叙事.中国音乐学,1996;3
李诗原.谭盾音乐与后现代主义.中国音乐学,1996;3
曾遂今.社会音乐生产本质结构引论.音乐研究,1996;3
裴芳.音乐活动中的想象.中国音乐,1996;3
陈其射.中国传统音乐的美学特征.中国音乐,1996;3
惠昆.音乐美学特征及其功能.中国音乐,1996;3
张慧元.传统音乐的流传方式与美学特征.中国音乐,1996;3
邵桂兰,王建高.音乐创作与审美定势效应论.乐府新声,1996;3
凌瑞兰.中国古琴音乐中的文学和美学.乐府新声,1996;3
李西林.审美体验与音乐的存在方式.交响,1996;3
韩钟恩.中国音乐美学研究的话语系统与叙事结构.黄钟,1996;3
于润洋.1991—1996音乐美学学科发展与学会工作的回顾与展望.艺苑,1996;3
张前.对音乐作品存在方式的几点认识.艺苑,1996;3
李曙明.天人心音论,音乐存在方式观.艺苑,1996;3
韩钟恩.“人,诗意地居住”,音乐存在方式的人文学叙事.艺苑,1996;3

蔡仲德. 从“和律论”说到音乐作品及其存在方式. 中央音乐学院学报, 1996;3
杨燕迪. 何谓“懂”音乐(下). 音乐爱好者, 1996;3
刘军.《中国音乐年鉴》第六届学术研讨会综述. 人民音乐, 1996;3
牛龙菲. 现象·结构·实践·人本　三论“音乐四维时空连续统中的自同态转换群集”. 艺苑, 1996;4
邢维凯. 本体·载体·显现体　音乐存在方式的三个层面. 艺苑, 1996;4
韩钟恩. “音乐存在方式”如是界定及其释义　并“第五届全国音乐美学学术研讨会”纪实. 艺苑, 1996;4
彭根发. 李凌音乐表演美学思想初探. 交响, 1996;4
傅利民. 谈现代音乐表现手法的广泛性与直叙性. 交响, 1996;4
殷克勤. 老子“大音稀声”刍议. 交响, 1996;4
肖建铮. 试论音乐的描绘能力与方式. 交响, 1996;4
费邓洪. 音乐艺术的存在方式. 中国音乐学, 1996;4
汪申申. 论音乐作品的存在方式. 中国音乐学, 1996;4
孙佳宾. 音乐——作为人的精神意愿与美的经验之存在. 中国音乐学, 1996;4
马卫星. 析音乐音响的存在基础与结构特征. 中国音乐学, 1996;4
明言. “文化中国”的现实成果　读《琴诀》并论其在当代中国音乐文化建设中的意义. 中国音乐学, 1996;4
郑兴三. 论钢琴演奏的美学原则. 中国音乐学, 1996;4
吕骥. 音乐的主流是什么?. 音乐研究, 1996;4
修海林. 美育的价值取向问题. 音乐研究, 1996;4
麦琼. 关于音乐的语言学思考. 乐府新声, 1996;4
朱默涵. 自然——中国古琴艺术之源与宿. 乐府新声, 1996;4
陆金墉. 音乐作品的最初“诠释”. 乐府新声, 1996;4
姚亚平. 优势文化及其渗透——文化交流随想. 人民音乐, 1996;4
之丹. 交响音乐审美价值及其市场操作. 人民音乐, 1996;4
曹国强. 音乐创作中情感的信息转移及力的转化. 中国音乐, 1996;4
费邓洪. 对一种主“静”的音乐美学观的探讨. 中央音乐学院学报. 1996;4

蔡仲德.从"和律论"说到音乐作品及其存在方式(下).中央音乐学院学报,1996;4
赵风艳.声乐教学审美新探.黄钟,1996;4
朱道忠.音乐与古诗词之审美比较.星海音乐学院学报,1996;4
何明.乐舞在审美表现中的多重功用.民族艺术研究,1996;4
石应宽辑.西欧哲学家论音乐艺术特征.音乐生活,1996;4
姚亚平.谭盾与浪漫派　议现代派音乐的动向——观《鬼戏》所感.人民音乐,1996;5
韩钟恩.音乐存在方式如是界定及其释义.人民音乐,1996;6
刘诗嵘.误人子弟的"圣经".人民音乐,1996;6
修海林,罗小平.音乐美学理论新构.音乐舞蹈研究,1996;6
白学光.试述哈尼族儿歌的审美意义.民族艺术研究,1996;6
〔美〕马德森,布里廷,卡帕莱拉·谢尔登著.刘沛译.音乐审美体验测量的一种实证办法.黄钟,1996;1
〔德〕瓦格纳著.周进编译.瓦格纳指挥艺术中的美学见解.黄钟,1996;1
修金堂.音乐美学引论.黑龙江教育出版社,1996
〔日〕渡边户著.张前译.音乐美的构成.人民音乐出版社,1996
王宁一,杨和平.20世纪中国音乐美学文献卷(1900—1949).现代出版社,1996
于润洋.阿尔弗雷德·舒茨的音乐现象学观念.中央音乐学院学报,1997;1
田耀农."音""声"之辩.中央音乐学院学报,1997;1
鸿昀.从寻觅到宗教　对《黄孩子》、《阿姐鼓》文化意蕴的读解.艺苑,1997;1
杨和平.关于音乐存在方式问题的初步探讨.艺苑,1997;1
蒋婉求.音乐艺术的模糊性.艺苑,1997;1
俞子正."大音希声"　论高雅.艺苑,1997;1
邹建林:关于"潜在听众"的美学思考.中国音乐学,1997;1
陈美娥.南管古典之美解析.中国音乐,1997;1
罗小平.析音乐审美活动中审美主体的差异.星海音乐学院学报,1997;1
肖鉴铮.一生二,二生三,三生万物——谈谈音乐的两分法与三分法.星海音乐

学院学报,1997;1
刘明澜.琴歌《胡笳十八拍》的悲音美.音乐艺术,1997;1
傅利民.略论孔子的美学思想.音乐学习与研究,1997;1
于润洋.论音乐作品的二重存在方式.音乐舞蹈研究,1997;1
于润洋.杜夫海纳审美现象学中的音乐哲学问题(上).音乐研究,1997;1
胡静波.论巴托克的音乐创作风格.乐府新声,1997;1
陆金镛.论秦咏诚声乐作品的美学特征.乐府新声,1997;1
曾遂今.墨子的音乐社会观.音乐学术信息,1997;1
徐曙光.认知与情感体验相结合的音乐审美教育.中国音乐教育,1997;1
丁美娟.音乐审美心理特点及其规律　中学生审美注意之我见,中国音乐教育,1997;1
何雄.老子思想与音乐创作思维.人民音乐,1997;1
韩钟恩.音乐审美方式的“形而上学”导论.艺苑,1997;2
范晓峰.区域性音乐文化的存在基础.艺苑,1997;2
罗小平.音乐价值三议.中国音乐学,1997;2
家浚.论乐.乐府新声,1997;2
罗小平.谈音乐的宗教价值和艺术价值.星海音乐学院学报,1997;2
邓希路.说控制　由《4分33秒》引发的哲学思考.星海音乐学院学报,1997;2
韦玮.音乐欣赏中的理解认识.星海音乐学院学报,1997;2
李首明.音乐与美育的关系新探.星海音乐学院学报,1997;2
于润洋.杜夫海纳审美现象学中的音乐哲学问题(下).音乐研究,1997;2
褚历.论音乐内容构成的三个层次.音乐艺术,1997;2
黄洋波.论音乐美的本质与审美特征.音乐舞蹈研究,1997;2
笑真.试论音乐的描绘能力与方式.音乐世界,1997;2
韩钟恩.对音乐分析的美学研究,并以“Brahms Symphony No.1何以给人美的感受、理解、与判断”为个案.中央音乐学院学报,1997;2
邵桂兰,王建高.论音乐存在的生命形式及其同构关系.中央音乐学院学报,1997;2

罗艺峰. 礼乐精神发凡并及礼乐的现代重建问题. 中央音乐学院学报,1997;2
宋瑾. "后现代"与中国当代音乐文化. 中国音乐,1997;2
柴志英. 音乐的艺术属性和特征,对音乐美学基本问题的探讨. 解放军艺术学院学报,1997;2
田园. 德彪西的音乐与中国绘画. 黄钟,1997;2
陈晓音. 试论德彪西的美学观点及其钢琴音乐的风格特征. 草原艺坛,1997;2
龙澜波. 儿童音乐审美心理特点浅析. 中国音乐教育,1997;2
大雄辑选. 徐复观谈"礼乐". 中国音乐,1997;2
任志琴. 浅论音乐的审美中介. 星海音乐学院学报,1997;3
希路. 未来时代的精神先知　评库尔特·布劳柯普夫的《马勒,未来的同代人》. 星海音乐学院学报,1997;3
韩钟恩. 礼乐作为人文制度,并由此标示古典与今典. 交响,1997;3
余晓芸. 乐记中的唱论. 交响,1997;3
牛龙菲. 音乐哲学之视角与论域. 交响,1997;3
肖鉴铮. 音乐与五行说. 交响,1997;3
邢维凯. 黑格尔的情感论　音乐美学及其对欧洲 19 世纪浪漫主义音乐的影响,乐府新声,1997;3
邵桂兰,王建高. 论音乐创作与审美想象的基本类型及其模式特征. 乐府新声,1997;3
苟玉志. 浅谈音乐的社会功能. 音乐探索,1997;3
钱茸. 儒家宗法伦理人文与音乐. 艺苑,1997;3
孙星群. 孔子儒家思想与传统音乐. 艺苑,1997;3
邵桂兰,王建高. 音乐审美直觉与心理图式协同关系论. 艺苑,1997;3
韩钟恩. 音乐审美方式的"形而上学"导论(续完). 艺苑,1997;3
刘明澜. 孔子的理想人格与中国传统琴乐的文化底蕴. 中国音乐学,1997;3
杨曙光. 中国民族声乐艺术的审美特征. 中国音乐,1997;3
大雄辑选. 徐复观谈音乐艺术价值的根源. 中国音乐,1997;3
杜亚雄. 八卦中的数学及中国音乐中的数字观念. 音乐研究,1997;3

陆建业.歌为寄情媒,美在意韵中　从民族音乐文化现象论壮族音乐之审美价值.艺术探索,1997;3
吕军辉.论音乐艺术的个性美.艺术探索,1997;3
曾耀天.浅谈歌剧音乐的形式美　赞《阿美姑娘》.歌剧艺术研究,1997;3
高晓勤.音乐教师审美修养散论.中国音乐教育,1997;3
谭亚洲.毛南族民歌的审美特征.民族艺术,1997;3
周显宝.论青阳腔的人文背景、历史地位及美学价值(上).音乐艺术,1997;3
周显宝.论青阳腔的人文背景、历史地位及美学价值(下).音乐艺术,1997;4
李华.论声乐艺术的美学内涵.音乐舞蹈研究,1997;4
张哲俊.论音乐与感情关系　嵇康《声无哀乐论》的音乐思想.音乐舞蹈研究,1997;4
陈秉义.中国先秦儒、道学派音乐审美意识研究笔札.乐府新声,1997;4
罗小平.审美意识与音乐创作.音乐研究,1997;4
王耀贵.封建一统意识在音乐理论中的延伸,解"乐由中出".人民音乐,1997;4
胡健.论先秦音乐美学思想的争论与融合.音乐探索,1997;4
李云.音乐欣赏中的再造想象.福建艺术,1997;4
刘芯.音乐与哲学的相切.音乐生活,1997;4
周武彦.论"至乐无乐"音乐审美观.音乐学习与研究,1997;4
罗小平.21世纪广播音乐的价值.人民音乐,1997;4
钱茸.中国传统音乐的含蓄倾向与儒家文化.中央音乐学院学报,1997;4
包敏真.音乐艺术跨时空魅力之奥秘　关于音乐存在方式的思考.中国音乐学,1997;4
邢维凯.全面现代化,充分世界化　当代中国音乐文化的必由之路——关于"中国音乐文化自性危机"的几点思考.中国音乐学,1997;4
张中笑.真,善,和谐　论侗族大歌之美.中国音乐学,1997;增刊
王淳琰.论音乐之"易""道"玄微.中国音乐学,1997;增刊
家浚.试论王阳明的音乐美学思想.中国音乐学,1997;增刊
金北凤,江业国.音乐:作为美的对象和作为美育的手段.音乐舞蹈研究,

1997;5
修海林.音乐存在方式“三要素”与音乐美学研究.人民音乐,1997;5
赵晓生.音乐的结构.音乐爱好者,1997;5
陈爱娟.舒曼音乐美学思想形成的两个背景.福建艺术,1997;6
孔繁洲.感召心灵的音乐美学　古希腊时期的音乐观和音乐理论.黄河之声,1997;6
宁晓芬.试论音乐艺术的审美特征.中国音乐教育,1997;6
笑真.试论音乐的描绘能力与方式.音乐世界,1997;7
陈铭道,陈弋迪.闲将乐事思量过　音乐作为文化.人民音乐,1997;7
张继昂.气候、人、音乐　对音乐地理学的思考.人民音乐,1997;8
肖鉴铮.音乐与兔子问题.音乐生活,1997;9
彭根发.审美通感与音乐电视.音乐生活,1997;11
冯效刚.论音乐表演艺术的创造性　从布莱希特《陌生化》表演艺术理论得到的启示.人民音乐,1997;11
邹建要,傅利民.传统音乐美学范畴中的审美品格.人民音乐,1997;12
〔美〕特莱特勒著.杨燕迪译.关于音乐意义的论辩.音乐艺术,1997;1
〔俄〕霍洛波娃著.戴明喻译.音乐演奏的美学解释　音乐作品的“相对论”.音乐学术信息,1997;2
〔俄〕B.霍洛波娃著.戴明喻译.关于音乐解释学的问题.音乐学术信息,1997;3
罗艺峰.音乐美学论集.陕西人民教育出版社,1997
王次炤.音乐美学新论.台湾万象图书,1997
冯光钰,崔琳.中国当代音乐评论.中国文联出版公司,1997
蔡仲德.《乐记》、《声无哀乐论》注译与研究.中国美术学院出版社,1997
于润洋.音乐史论问题研究.福建教育出版社,1997
孙星群.音乐美学之始祖.人民出版社,1997
杨易禾.音乐表演美学.江苏文艺出版社,1997
杨燕迪.探索音乐史:方法论反思四题.中国音乐学,1998;1
关杰,杨韬.论音乐的存在方式　关于音乐本体论的哲学思考.中国音乐学,

1998;1

李秀军. 20世纪西方音乐的审美特征与鉴赏. 中国音乐教育,1998;1

彭根发. 词曲结合的美学问题. 音乐探索,1998;1

修海林. 音乐存在方式"三要素"理论是如何提出的. 星海音乐学院学报,1998;1

田耀农. "大音希声"辨析. 星海音乐学院学报,1998;1

肖鉴铮. 试论欣赏者对音乐音响的加工. 星海音乐学院学报,1998;1

宋瑾. 世纪末反思　关于音乐的民族性. 民族艺术,1998;1

邢维凯. 现象学美学对音乐情感意义的解释　20世纪西方哲学、美学领域有关音乐情感意义的探讨(之一). 乐府新声,1998;1

李茹,高兰. 论音乐思维中无意识灵感,乐府新声,1998;1

修金堂. 音乐形象说. 音乐研究,1998;1

韩钟恩. 主体意向投入,客体存在还原(上)　关于音乐存在方式与音乐审美意向研究的复合叙事. 人民音乐,1998;1

蒲亨强. 阴桑清韵　道教音乐审美风格论. 中央音乐学院学报,1998;1

赵玉卿. "三本《乐记》说"辩　与阴法鲁先生商榷. 中央音乐学院学报,1998;1

叶明春. 与田耀农先生商榷《"音"、"声"之辨》. 中央音乐学院学报,1998;1

于元成. 哲学对音乐的渗透. 解放军艺术学院学报,1998;1

陈丽娜. 论歌剧中人物的塑造,音乐塑造能力和表演塑造能力. 歌剧艺术研究,1998;1

罗玉慧. 情感与演唱艺术. 新疆艺术,1998;1

修子建. 欧洲中世纪早期的音乐美学思想(节选). 音乐舞蹈研究,1998;1

刘承华. 中国艺术的最高审美范畴——韵. 音乐学刊,1998;1

王和芳. 最高的音乐美是音乐的内容美与形式美的高度统一. 音乐学刊,1998;1

韩钟恩. 主体意向投入,客体存在还原(下)　关于音乐存在方式与音乐审美意向研究的复合叙事. 人民音乐,1998;2

韩钟恩. [语言·符号·信息]与音乐美学. 音乐学刊,1998;2

赵江虹. 论音乐的感情性. 音乐学刊,1998;2

凌绍生. 一部倾注生命的学术著作　蔡仲德著《中国音乐美学史》评价. 中央音乐学院学报, 1998; 2

邵桂兰, 王建高. 音乐"内觉"论. 交响, 1998; 2

冯光钰. 关注音乐表演美学的研究　读杨易禾著《音乐表演美学》. 音乐研究, 1998; 2

余少华. 从乐谱、演奏及创作习惯看"中国音乐". 乐友, 1998; 2

麦琼. 试论音乐表现手段的美学品格. 音乐舞蹈研究, 1998; 2

刘承华. 中西音乐形式的差异及其文化内涵. 音乐舞蹈研究, 1998; 2

冯效刚. 音乐表演的思维形式. 黄钟, 1998; 2

朱默涵. 音韵——时代灵魂显现. 乐府新声, 1998; 2

邢维凯. 从释义学的角度看音乐情感意义的存在方式. 乐府新声, 1998; 2

蔡德予.《乐记》美学思想五题. 中国音乐学, 1998; 2

王军.《吕氏春秋》论乐宏观模式及其由来. 中国音乐学, 1998; 2

刘元珠. 浅谈声乐形象的美学特征. 音乐学习与研究, 1998; 2

刘晓静. 音乐生存环境中非音乐要素对音乐形态的影响　祭孔乐舞表演仪式观想. 齐鲁艺苑, 1998; 2

元勇. 对儒学在建立音乐审美新意识中的思考. 音乐探索, 1998; 2

邢维凯. 20 世纪音乐实践领域中的音乐美学观念. 人民音乐, 1998; 3

李萍. 谈演奏中的音乐形象思维与声音联想及表现. 星海音乐学院学报, 1998; 3

蔡德予. "格式塔"与音乐审美场. 音乐艺术, 1998; 3

邢维凯. 符号象征理论中有关音乐情感意义的存在方式. 乐府新声, 1998; 3

王学仲. 论民间音乐地域特色的相对性与模糊性. 乐府新声, 1998; 3

张朝. 论音乐的审美(下). 乐府新声, 1998; 3

闫会芳. 创造歌唱美. 齐鲁艺苑, 1998; 3

陆润强. 关于音乐表现的几个基本要点. 齐鲁艺苑, 1998; 3

叶子. 试论音乐电视的艺术特征. 齐鲁艺苑, 1998; 增刊

刘涧泉. 心境与审美主体. 祁连歌声, 1998; 3

张放, 李华成. 音乐表演艺术现状和思考. 音乐探索, 1998; 3

孙焕英. 诗人与音乐(二题). 人民音乐,1998;4
杨易禾. 试论演奏个性. 中央音乐学院学报,1998;4
龙澜波. 音乐审美教育过程简论. 中国音乐教育,1998;4
杨易禾. "意念"与音乐表演美学. 星海音乐学院学报,1998;4
邹建林. 从酒神精神到强力意志　尼采音乐美学思想评述. 中国音乐学,1998;4
邢维凯. 迈尔的音乐情感意义理论. 乐府新声,1998;4
王仲明. 王洛宾的历史贡献和音乐美学特点. 新疆艺术,1998;4
朱琳. 孔子礼乐教育思想研究. 新疆艺术,1998;4
肖鉴铮. 五行与五音的相生与相克. 音乐生活,1998;4
居其宏. 我的理论批评"合力论". 音乐生活,1998;4
江江. 朱光潜美学思想中的音乐论据. 音乐探索,1998;4
彭晓霞,刘智勇. 老子之"道"与音乐认识. 黄河之声,1998;5
邓泉. 音乐审美需求的产生. 黄河之声,1998;5
李日仙. 艺术情感在音乐中的表现特征. 黄河之声,1998;5
周海宏. 音乐何需"懂"　重塑音乐审美观念. 人民音乐,1998;5
孙焕英. 诗人与音乐(续). 人民音乐,1998;5
宋博年. 王洛宾歌曲美学初探. 新疆艺术,1998;5
魏廷格. 萧友梅的音乐思想及其现实意义(上). 音乐舞蹈研究,1998;5
魏廷格. 萧友梅的音乐思想及其现实意义(下). 音乐舞蹈研究,1998;5
王佑杰. 音乐欣赏的特殊性. 福建艺术,1998;6
杨燕迪. 论歌剧与音乐剧的不同美学品格起源、音乐功能与展望. 歌剧艺术研究,1998;6
徐平. 音乐语言刍议. 人民音乐,1998.6
邵桂兰,王建高. 音乐思维中"悟"的无意识类型. 新疆艺术,1998;6
孔庆浩. 论音乐形象思维活动中的逻辑思维作用. 祁连歌声,1998;6
强化,放刚. 论音乐美育在高等教育中的重要作用. 人民音乐,1998;9
叶明春. 赫拉克利特"和谐"与周太史伯"和同"之比较. 人民音乐,1998;10
〔美〕菲力蒲·波尔曼著. 汤亚汀编译. 欧洲音乐的同一性与多样性. 中央音乐

学院学报,1998;1
茅原.未完成音乐美学.上海人民出版社,1998
曾田力.冲击视觉的音波——影视剧音乐美学探索.北京工业大学出版社,1998
于润洋.苏珊·朗格艺术符号理论中的音乐哲学问题.中央音乐学院学报,1999;1
宋瑾.西方专业音乐形式演变的逻辑简析.云南艺术学院学报,1999;1
陈雄.试论音乐的美育功能.北方音乐,1999;1
周海宏."内容"与"形式"问题的梳理 兼再谈音乐美学研究中的方法论问题.人民音乐,1999;1、2
任志琴.音乐空间的认知要素和结构.星海音乐学院学报,1999;1
董锦汉.从音乐美学角度谈音乐美学的特征.乐府新声,1999;1
王唯.音乐的意义:不确定性——一个音乐美学的话题.交响,1999;1
周卫民.对世界音乐多元化的思考.交响,1999;1
冯长春.从"大音希声"到《4分33秒》——关于"无声之乐"及其存在方式的美学思考.黄钟,1999;1
李立辉.音乐行为方式中的美学现象.黄钟,1999;1
孔庆浩.音乐欣赏过程中的心理阻抗成因探究.音乐学习与研究,1999;1
张放.试论音乐表演艺术中表演者主体地位的确立.音乐探索,1999;1
孙兰鹃.试论音乐触发的"视觉形象".云南艺术学院学报,1999;2
申波.中国传统音乐中的人文精神审美.云南艺术学院学报,1999;2
孙星群.中国先秦与古代希腊音乐思维之比照.音乐艺术,1999;2
孙佳宾.《谿山琴况》音乐美学思想研究.中国音乐,1999;2
赵宋光.《音乐美学通论》序.音乐研究,1999;2
程建平.试论音乐结构与音乐表情的关系.交响,1999;2
雷秀英.音乐在艺术体操教学中的作用和意义.交响,1999;2
王晓平.论信天游的审美特点.交响,1999;2
钱仁平.音乐是最好的证词——从肖斯塔科维奇《第七交响曲》的音乐形象

说到《见证》的真伪. 交响,1999;2
范晓峰,周静. 声乐旋律的和声构成与主体性表现特征、声乐美学探索. 交响,1999;2
赵世民. 通(Tong). 音乐爱好者,1999;2
王爽. 金色的纽带——试论作品形式与内容的关系. 乐府新声,1999;2
钱永利. 管弦乐队的"工厂"模式. 乐府新声,1999;2
邵申弘.《幻想交响曲》与《曼佛雷特》的音乐共性与个性. 乐府新声,1999;2
刘承华. 古琴的文化审美内涵. 黄钟,1999;2
肖安平. 艺术歌曲的审美认识及其特点. 齐鲁艺苑,1999;2
刘耀宾. 浅析电视音乐的特殊性. 黄河之声,1999;2
王秀怡. 福建南音"和"之美学观. 福建艺术,1999;2
陈安怡. 音乐课本剧美学特征初探. 中国音乐教育,1999;2
周凯模. 音乐本体存在与文化模式成型. 民族艺术,1999;2
冯伯阳,罗光伟. 中国萨满音乐的社会价值分析. 音乐舞蹈研究,1999;2
范晓峰,马卫星. 对音乐音响结构的美学分析与研究. 音乐学刊,1999;2
邵桂兰,王建高. 论乐感在音乐创作与审美中的共振效应. 音乐学刊,1999;2
吴宁. 作品分析中的哲学释义学. 音乐学刊,1999;2
包翠英. 音乐美的特征及其社会作用. 民族艺林,1999;3
赵世民. 和. 音乐爱好者,1999;4
凌金玉. 汉斯立克《论音乐的美》阅读札记. 音乐学刊,1999;3
陈四海. 从阮籍的《乐论》谈他的音乐美学思想. 音乐学刊,1999;3
罗可曼. 从思维方式看音乐的美. 音乐学刊,1999;3
王冰. 音乐传承方式的变革与传统风格的保存. 乐府新声,1999;3
徐元勇.《韶》、《武》与"善"、"美"辨析. 乐府新声,1999;3
王宝龙. 试论我国交响音乐创作的戏剧性. 乐府新声,1999;3、4
张旭冬. 关于音乐形式与内容的思辨——兼谈汉斯立克的音乐美学观. 天籁,1999;3
王唯. 音乐艺术的功用——音乐美学的话题之二. 交响,1999;3

王晓元. 音乐美学中仍具生命力的中庸之道. 交响,1999;3
乔琛. 意象本质略论　音乐艺术创造的美学原理. 天籁,1999;3
奉山. 论中国音乐之“神韵”. 中国音乐学,1999;3
罗小平. 浑然天成,浓淡相宜——广东音乐高胡名家甘尚时演奏风格初探. 星海音乐学院学报,1999;3
蒋存梅. 从“意向性”看音乐表演的美学问题. 云南艺术学院学报,1999;3
谭爱华. 浅论歌唱中的情绪与情感. 齐鲁艺苑,1999;3
孟旭读.《乐记》有感. 中国音乐教育,1999;3
牛龙菲. 超越、民族、音乐——有关音乐存在方式之过去、现在、未来. 音乐舞蹈研究,1999;3
彭志斌. 艺术美音乐美与文学美的共同要求——王臻中教授访谈录. 音乐教育,1999;3
江江. “乐典,舍此不足以言音乐”——曾志忞的“新音乐”思想. 人民音乐,1999;3
陆小玲,董焰. 音乐审美素质教育. 音乐舞蹈研究,1999;4
杨曦帆. 对现代音乐美的哲学思考　兼论表现主义. 音乐学刊,1999;4
孙星群. 20 世纪中国古代音乐美学思想研究的回顾. 中央音乐学院学报,1999;4
刘明. 门德尔松、柏辽兹、瓦格纳对音乐“真实性”的理解. 乐府新声,1999;4
肖承兰. 傅聪在钢琴演奏上的美学追求. 音乐舞蹈研究,1999;5
邓泉. 音乐审美能力需要培养. 黄河之声,1999;5
王珊. 音乐表现能力及其培养. 福建艺术,1999;5
江江. 钢琴与古琴孰高? 近代中西乐器比较中的审美视野. 钢琴艺术,1999;6
王红梅. 近年来音乐表演美学研究的回顾. 人民音乐,1999;6
李丽芳,杨海涛. 纳西族音乐美学思想及其在音乐图像学中的阐释. 民族艺术研究,1999;6
韩钟恩. 音响媒体被极度关注,并感性作为最初的人本驱动　通过 20 世纪音乐回望之后的前瞻. 人民音乐,1999;8
周海宏. 对现代音乐的美学思考. 人民音乐,1999;10

宋瑾.历史与逻辑融合的研究成果——重读于润洋《音乐史论问题研究》.音乐研究,2000;1
〔法〕杰拉尔·热奈特著.常静摘译.艺术功能.音乐学术信息,1999;2
修海林,罗小平.音乐美学通论.上海音乐出版社,1999
蔡仲德.音乐与文化的人本主义思考.广东人民出版社,1999
钟子林.何乾三音乐美学文稿.中央音乐学院学报社,1999
孙佳宾.试论嵇康《声无哀乐论》的美学价值.中国音乐,2000;1
宋瑾.音乐商品化问题思考.中国音乐,2000;1
胡郁青,刘青.嵇康《声无哀乐论》及其音乐美学思想探析.中国音乐,2000;1
鹿建柱.《乐记》中的乐美三则.中国音乐,2000;1
刘再生.《声无哀乐论》今译.音乐艺术,2000;1
朱玉.演唱者的双重角色与艺术创作.乐府新声,2000;1
胡天虹.关于琴曲《梅花三弄》的文化思考.乐府新声,2000;1
欧景星.试论声乐美.齐鲁艺苑,2000;1
张秋芳.音乐之美1+1>2.福建艺术,2000;1
陆小玲.音乐审美体验中的意象感受与诗意想象.中国音乐学,2000;2
傅利民.中国音乐学科理论建设中存在的问题.人民音乐,2000;2
明言.从《黄河》的经典化再看音乐与政治的关系问题.人民音乐,2000;2
钱茸.浅谈儒、道、释三哲思与中国传统音乐文化.人民音乐,2000;3
孙星群.20世纪中国古代音乐美学思想研究的回顾.音乐舞蹈研究,2000;3
赵宋光.历史回顾引发的美学思考.音乐研究,2000;3
宋瑾.并置·比较·走向 后现代主义的音乐与美术.见:音乐学文集(三),中央音乐学院学报社,2000
宋瑾.关于"新音乐"美学基础若干问题的思考.人民音乐,2000;7
于润洋.现代西方音乐哲学导论.湖南教育出版社,2000
王宁一,杨和平.20世纪中国音乐美学文献卷(1950—1978).现代出版社,2000
王宁一,杨和平.20世纪中国音乐美学文献卷(1979—1989).现代出版社,2000
王宁一,杨和平.20世纪中国音乐美学文献卷(1990—1999).现代出版社,2000

（二）论文提要

郭乃安.一个有待开发的宝库——中国音乐美学遗产.人民音乐，1979;11、12

本文通过对《乐记》、《声无哀乐论》等不同时期音乐论著的分析认为，中国古代音乐美学思想具有以下特点:1.在音乐的艺术创造活动中重视思想感情的表达;2.早期阶段社会功利主义倾向较突出;以上特点集中反映在《乐记》之中,《乐记》认为音乐反映着一个国家的政治状况,而且对于社会的风气和人们的道德以至国家的政治能够给予有力的影响,即所谓“移风易俗,莫善于乐”。《乐记》从理论上明确地做出“声音之道,与政通矣”的结论。3.后期音乐美学理论与实践结合紧密。唐、宋、元以后,论琴艺术的著作和戏曲音乐的理论逐渐多起来,这些作者多半都精通音乐,他们对音乐美学观点的论述往往是和演唱、演奏技巧紧密结合的,而且常常把美学观点融合在技法理论的叙述之中。

于润洋.舒曼的音乐美学思想.人民音乐,1980;11:36—40

德国音乐家舒曼于1854年出版了个人论文集《论音乐与音乐家》,涉及的问题相当广泛。本文作者围绕“音乐美学中的情感论”和“音乐的价值标准、社会作用”两个基本问题,对舒曼的音乐美学思想做了一个简要的评述。

作者首先指出舒曼的“音乐的价值在很大程度上就在于它是否具有丰富的感情内容”的美学观点带有浪漫主义思潮的深刻烙印,然而他并没有完全被浪漫主义所束缚和俘虏,他接受“青年德意志”的影响,很少将情感神秘化、绝对化,从不因强调情感表现而从理论上隔断音乐艺术同现实生活的联系,他甚至认为加强生活体验对理解音乐必不可少。作者认为

舒曼的以上论断在阐述音乐同现实的关系这个美学中的实质性问题上很有价值。作者接着指出，关于音乐的价值标准、社会作用，舒曼认为它是高尚的思想感情和独创的艺术形式的结合；他的音乐批评活动中还包含民主主义因素。

本文对舒曼音乐美学思想的最终评价是：舒曼对音乐本质的理解存在许多主观的、唯心主义的因素，他的美学思想缺乏哲学，特别是认识论方面的基础；但他承认音乐中表现的内容是一种不以音乐本身是否存在为转移的客观事物，这个音乐美学思想的大前提带有明显的唯物主义因素；舒曼音乐理论的合理内核，对音乐生活创作中庸俗倾向的批判，对今天的音乐美学的研究和评论仍具有宝贵价值。

蔡仲德.《乐记》作者辩证. 中央音乐学院学报，创刊号(1980;12)：3—11

本文对1943年郭沫若以来持《乐记》成书于战国时期，为公孙尼子所作的说法提出怀疑。把《乐记》的文字与荀子《乐论》、《吕氏春秋》、《易·系辞》相比较，认为《乐记》抄袭后者，而不是相反，《乐记》的成书年代应当在荀子《乐论》和《吕氏春秋》之后，为汉儒所作；另一方面，对郭沫若所举《隋书·音乐志》和沈约《奏答》，以及唐张守节"其《乐记》者，公孙尼子次撰也"等论据意义进行辩驳，得出《乐记》作者理应为汉武帝时，河间献王刘德与其门客毛生等人。认为刘德等人作《乐记》时曾采用了《周官》及诸子论乐文字，其中有些文字采自《公孙尼子》，但更多采用荀子《乐论》等。

《乐记》成书后，其中有11篇由戴圣于汉宣帝时编入《礼记》，流传至今，此即今存《乐记》。此后又有人将该书11篇收进《史记·乐书》，也流传至今。汉武帝时，王禹曾向朝廷献24卷(篇)本《乐记》，后亡佚。刘向校书，得23篇，后也亡佚，唯有《别录》23篇篇名及《说苑》所抄录1400余字流传至今。

于润洋.对一种自律论音乐美的剖析——评汉斯立克的《论音乐的美》.音乐研究,1981;4:17—40

本文由一个简短的序言和三大部分内容组成,透彻地剖析了汉斯立克的《论音乐的美》一书的深远意义、观点上的偏颇以及对后世的启迪。

这篇文章不是一篇简单的书评,它包含了对西方近代音乐美学遗产进行理论的、历史的研究这样一项重要内容。在文章第一部分"西方近代音乐美学中的他律论、自律论概念及其历史渊源"中,作者系统地梳理了从古希腊到19世纪以来的西方音乐思想。在第二部分"关于音乐的本质"中,又分别从"汉斯立克在音乐本质问题的基本观点、它的历史价值、存在的问题"三方面,有破有立、层层深入地提出何为音乐的本质;特别是在"存在的问题"一段中,先提出作者与汉斯立克最根本的哲学认识论上的分歧、关于音乐的内容以及音乐中内容与形式的关系,再引出音乐的美只能是深刻丰富的思想情感内容同与之相适应的、富于独创性的音乐形式的高度统一这样的观点。在第三部分"关于音乐的审美感受和音乐的社会功能"中,作者从心理学角度提出音乐欣赏活动的三个环节和两个过程,并指出音乐在影响人们的精神、情操乃至社会风尚方面的功能是不可否认的,因为人是社会性的人,音乐的功能也必然是一种社会的功能。

此外,作者还花大量笔墨介绍了唯物主义和唯心主义两大哲学阵营的音乐观点,以及这两大阵营音乐美学思想的不同表述,这些内容都有助于增加读者学习掌握知识的深度。

蔡仲德.《乐记》音乐思想述评.中央音乐学院学报,1981;2:10—17

《乐记》触及音乐思想的许多重大问题,内容极为丰富,地位相当重

要。本文在现有《乐记》研究成果的基础上，从音乐的特征、音乐的本源、音乐的功用（包括“乐”与“欲”的关系）、“德”与“艺”的关系、音乐与政治的关系（包括乐与礼的关系）、音乐的阶级论等方面分析《乐记》的音乐思想，探讨其历史地位。通过分析研究，认为《乐记》是西汉大一统时代的产物，是中国历史上最重要、最系统的音乐思想论著。《乐记》出现在公元2世纪，因而在世界音乐思想史上也占有极为重要的地位；同时认为《乐记》的哲学体系是唯心的，但它的音乐思想有不少真知灼见，至今仍未失去其灿烂的光辉；认为我们应当全面而具体地分析《乐记》，吸收其中合理的、科学的思想成分，为建立新时代的音乐理论、为发展人民的音乐文化而努力。

蔡仲德.《乐记》哲学思想辨析. 音乐研究，1981；4：106—111

多年来，学术界认为《乐记》哲学思想是唯物，或基本是唯物的。本文就此问题提出商榷，认为《乐记》思想是：一、“动静”说——精致的唯心论；二、“理欲”说——露骨的唯心论；三、“天人感应”说——一种有神论；四、“唯君子为能知乐”——一种唯心史观。本文也论述了《乐记》哲学思想的历史地位，认为《乐记》从唯心、唯物两方面促进了哲学史的发展。

李西安.汉语声调与汉族旋律. 中国音乐，1982；4

本文从北京话乐种词曲音高关系、方言乐种词曲音高关系、艺术综合与乐种词曲音高关系、民歌中处理字调的特殊性、“五四”以来专业音乐中处理声调关系的不同派别等五个方面探讨汉语声调同汉族音乐旋律间的关系，指出：1. 词曲声调关系是不断吸收和不断发展的；2. 词的声调对旋律影响是根本的，但具体的制约程度和相互结合的原则却有不同的变化；3.“只要能充分掌握对语言声调的再加工和使它与旋律自身的艺术规律

完美结合的技巧,就会从中国语言固有的音乐美中寻求旋律变化的无穷尽的可能性”。

管扬勇. 音乐形象问题探讨. 音乐研究,1983;4

本文认为,音乐形象作为美学概念,在我国音乐生活中广泛使用。然而,每个人都按照自己的意思赋予它以一定的内涵,因此,音乐形象实际上成了一个歧义甚多的概念。音乐形象常被奉为音乐艺术的最高范畴,作为音乐评论的主要美学标准,主宰了音乐艺术的创作、表演、欣赏等领域的理论和实践。本文针对这些现象,试图对有关音乐形象的一些问题做初步探讨。

钱仁康. 音乐的内容和形式. 音乐研究,1983;1

本文着重论述了音乐的内容和表现功能、音乐的形式和形式美及形式的源和流等问题。作者认为,在艺术中,形式的因素是很重要的,没有形式美,就不能引人入胜。形式有一定的独立性,但这种独立性是相对的,归根结蒂,形式要服从于内容,而反过来,又对内容起积极的能动作用。两者是互相依存、互相渗透、不可分割的。

孙川. 试论音乐与人类情感的联系方式及其审美基础. 音乐研究,1984;2:71—81

本文着意探讨音乐创作过程中(现实——具体情感——基本情绪及其运动状态——音乐作品)的基本情绪及其运动状态问题。文章认为,音乐音调之所以能够表达人类基本情绪运动状态,是基于音乐音调运动状态与人类基本情绪运动状态的两种两极性(即判断两极和力度两极)具有

相似性和同步性。音乐的美正在于它能通过音调与基本情绪运动状态的同步性激发人们的情感，使人“在那里面看得见如他所理解的那种生活”的具体情感，最后联想使音乐在音调水平上获得了普遍意义上的艺术美。

赵宋光. 数在音乐表现手段中的意义. 美学，1984；5

本文认为，音乐的表现手段是声音，但这种声音并不是现实中的音响，而是经过作者对其不同侧度进行加工塑造并用以比拟社会生活（包括自然界）的一种乐音组织结构。声音通常具有强弱、长短、高低三种基始侧度，它们之间以不同方式互相结合，可以形成各种负荷的、高级的侧度。对于任何侧度的形态塑造，都涉及量的规定与量的变化。其中可以区分为两种情况，涉及数和不涉及数。本文要着重讨论的是音乐作品中所运用的声音，它的诸侧度的量在受到人类加工后，量的规定与变化处于特定比例关系中所呈现出的数。

伍雍谊. 关于音乐的内容. 音乐研究，1984；4：23—26

本文探讨了什么是音乐的内容、形式与内容的关系、音乐内容的确定性等问题。文章认为，音乐艺术是以乐音这种物质材料进行创造的。一首乐曲，即一个乐音运动形式构成的时候，同时也就是由创造者赋予它以精神内容过程的实现。一是精神，二是物质；一是内容，二是表现形式，两者是不同质的东西，但两者是不可分割的统一体。音乐艺术作为人类的精神创造产物，首先表现为具有精神内容。这一精神内容通过乐音运动形式进行表现，而乐音运动形式是人所创造的物质现象，即是一种物质性内容。

张前. 音乐创作心理分析. 中央音乐学院学报,1984;1

音乐创作是全部音乐实践的基础,也是音乐学研究的主要对象之一。该文主要通过对中外作曲家相关文献研究,并通过对我国当代作曲家们创造体会的探访,揭示了音乐创作的心理特征。该文不仅对音乐创作过程进行了阶段性划分,而且还阐述了激情、想象、灵感等心理要素在音乐创作中的作用。

修海林. 论嵇康的音乐美学思想. 中央音乐学院学报,1985;2:46—54

本文从嵇康音乐观产生的基础、《声无哀乐论》剖析、嵇康的音乐美学思想三个方面展开论述。文中不仅从嵇康在音乐实践中的审美态度、音乐思想的哲学基础来认识嵇康的音乐美学思想,并集中对《声无哀乐论》全书论点的理论思维进行剖析,揭示其内在的逻辑关系。文中明确总结出嵇康在心声关系上的五点认识,以及说明在嵇康的认识中,“音≠乐”,嵇康是从对“乐”的审美角度来完整地论述音乐的社会功能的。文中运用音乐审美中的情感情绪理论,分析和评价嵇康“声无哀乐”论点的理论价值,并从有关音乐美的本质、音乐的审美、音乐的社会功能等认识角度,对嵇康的音乐美学思想进行研究并得出相关结论。

牛龙菲.“音心对映论”评析. 人民音乐,1985;4:38—39

本文认为,李曙明的《音心对映论——〈乐记〉“和律论”音乐美学初探》一文中提出的“音心对映”,作为音乐审美的范畴,有其根本的缺陷。就音乐审美而言,与“感于物而动之心”的动态境界相映应的,只能是“乐”,而不是“音”。对于该文中提出的“和律论”,本文作者认为,他不但

重蹈了"他律论"的覆辙，把"乐"的内容归之于"心"，而且重蹈了"自律论"的覆辙，把音乐之客体仅仅看作是"乐音运动本身"。

魏廷格. 对一个音乐美学概念的质疑——关于"反面音乐形象". 中国音乐学，1986；1：86—95

本文探讨了"反面音乐形象"是否存在的问题。文章通过对音乐作品实例分析得出：所谓反面音乐形象，实际上是不存在的。或者在作曲家那里就不存在，或者在作曲家的主观意图中存在，而在他写下的音符中又不存在了。反面音乐形象，多是被分析、解释出来的，其原因在于混淆了"直接表现"与"间接联想"的区别，模糊了作曲家对反面事物的态度与反面事物自身情态的界限。而在歌剧、舞剧以及电影等综合艺术中，存在着与反面形象相关联的音乐，但不可理解为严格美学意义上的反面音乐形象。

蔡仲德.《谿山琴况》试探. 音乐研究，1986；2：69—82

对徐上瀛《谿山琴况》的研究，50年代由查阜西首开其端，60年代以来有吴钊、王耀珠、吴毓清发表的相关研究论文。作者从中得到不少启发，并以此为基础，对《谿山琴况》作如下探讨：一、《谿山琴况》的审美原则——兼论《谿山琴况》的论旨；二、《谿山琴况》的表演美学思想；三、《谿山琴况》与徐上瀛其人其时——再论《谿山琴况》的论旨；四、《谿山琴况》与历代琴论艺术——兼论中国传统文化及其美学的特点。

修海林."乐"之初义及其历史沿革. 人民音乐，1986；3：50—52

本文从字源学及文化情感心理研究角度，对"乐"字的初义以及字义的变化进行研究，并将此作为了解中国古代音乐审美思想发展的一个要

点来对待。文中根据甲骨文中“乐”字的字形(并非卜辞中的字义)以及中国象形文字的形成规律,在指出前人有关认识不足的同时,根据信息论的有关认识,从分析构成“乐”字的符号入手,探寻“乐”字所反映的生活原型,最后得出其初义为“成熟了的谷类植物的象形文字”的结论。文中还根据语言符号含义在历史生活中会发生变化的规律,在对农业民族的文化心理的认识中,对“乐”字表达的情感心理与农耕乐舞的关系进行分析,说明“乐”字初义如何会具有音乐的意义,并对其初义与后世“乐者乐也”观念,以及乐舞活动重实践功利的联系作了概要说明。

修海林.《乐记》音乐美学思想试析. 音乐研究,1986;2:83—91

本文从对《乐记》音乐思想中“感于物而动”的命题分析入手,继而从情感与音声、“乐”的内容与形式、“乐”之美、“乐”之审美等方面展开全文的论述。其中揭示了“感于物而动”命题在《乐记》整体理论结构中的意义,并结合其人性论思想,围绕心物关系,对这一命题在《乐记》中的思想内涵以及命题的理论意义作了深入分析。文中还对“乐”具有本体意义的三个基本特征给予概括性说明。文中对《乐记》音乐思想的研究,还从真、善、美的关系,“和”的概念,“声”、“音”、“乐”的概念,以及“德”与“艺”、“道”与“欲”的关系等角度均作有阐述。

卢光. 系统方法论与音乐美学. 音乐研究,1986;2:49—55

本文着意探讨系统方法论(包括系统论、信息论、控制论)在音乐美学中运用的可能性。文章将音乐美学作为一个整体系统,其下分为若干子系统:音乐理论、音乐创作、音乐表演、音乐作品、音乐欣赏等等。在这个整体系统之内,每一个部分,都是相对独立的子系统。音乐美学作为一种观念系统,处于时空的永恒变化之中,有别于其他物质系统。由于音乐美学

系统的这种特殊性，其中的每个子系统都无法使用定量分析方法，只能借助模糊数学的观念去进行总体设计。尽管如此，笔者仍期望所设想的音乐美学系统能达到这样的目标：通过理性的、概括的、全面的评价，积极协调各子系统之间的关系，以促进音乐艺术事业的全面发展。

王次炤. 价值论的音乐美学探讨. 音乐研究，1986；2：18—30

价值理论是当代西方社会科学研究中的一个重要课题，它遍及哲学、美学、社会学、经济学、伦理学和心理学等领域。价值论作为社会科学诸领域的研究对象，其核心问题是研究诸价值形成中的人与外部世界的特定关系。西方价值理论大多以唯心主义哲学观为依据，本文拟用马克思辩证唯物主义的世界观来研究价值理论，从价值的角度去考察音乐艺术的规律。

王宁一. 简论音乐的内容与形式的相互关系——兼对某些成说的质疑. 中国音乐学，1986；2：108—117

本文着眼于论证内容和形式这对范畴的相互关系。作者认为，对象和手段两个因素构成了音乐作品的内容和形式，但它们并不是机械的混合，而是有机的化合。对象经受了手段的洗礼，就溶解为作品的内容。手段接受了对象的规范，才凝定为作品的形式。在音乐作品中，内容和形式只能体现在具体的、个别的作品中，只能存在于这个统一体中。

罗小平. 音乐表演再创造的美学原则. 音乐研究，1986；2：38—48

自记谱法确定以后，一度、二度创作有了明显的分工和区别，表演作为二度创作又是赋予一度创作生命的创作，成为联系作曲家与听众之间

的中介。一度创作完成的是从生活表象至感情状态再到想象中的音响运动形态并写成符号形式这几个环节的转化，二度创作实现的是赋予乐谱可感的音响形象的最后一个环节的转化。两者在创作过程中具有不同的转化功能。本文着重探讨音乐表演再创造的美学原则。文中认为，音乐表演艺术家要充分发挥二度创作的创造性，要使这种创造的确是美的创造，还需要在表演的实践过程中掌握下述几项美学原则：1. 体验、想象、理解与领悟相结合；2. 审美感受与物化手段相结合；3. 再创造的激情和控制相结合。

王才勇. 对音乐作品的解释学考察. 音乐研究，1987；1

现代哲学解释学的核心是强调对象意义的历史性和相对性，同时也就是强调理解活动的历史性和相对性。在现代哲学解释学看来，人和对象都是历史的存在，无论是认知主体还是认知对象都内在地嵌于历史性中，因而，理解也就不可避免地要受历史性因素制约。真正的理解不是去克服理解的历史性，而是去正确地适应它。本文着重从音乐作品的意义、音乐作品的本质、音乐作品的欣赏等三个问题，对音乐作品作解释学的考察。

蔡仲德. 聚讼千年的一桩公案——从韩愈听琴诗说到"平和"审美观. 人民音乐，1987；8：30—31

北宋欧阳修、苏东坡认为韩愈《听颖师弹琴》诗是听琵琶诗而予以否定韩诗，著名琴僧义海则据理力争肯定韩诗。由此开始，围绕韩诗的是非得失问题打了将近一千年的笔墨官司，至今未有定论。

本文认为在这一公案中，聚讼双方并非旗鼓相当，否定韩诗、贬斥义海者占明显的优势。这是因为我国历来以平和为美，不平和为丑。平和审

美观的问题在于把平和当作审美标准,用以否定不平之美,导致风格单一;在于否定"促节繁声","悦耳动听",削弱音乐的表现力与感染力;在于推崇大雅之琴,贬斥琵琶筝笛之器,贬斥俗乐。这就必然阻碍音乐艺术的创新与发展,使之脱离人民,甚至使它有可能变为异己的力量。我国古代音乐之所以由盛而衰,终于落后于西方,原因之一在于此;古琴艺术之所以蹶而难振,沦为博物馆艺术,其原因更在于此;我国当代音乐之所以长期不能成为人民的心声,迟迟未能改变落后的状况,其重要原因也在于此。鉴于此,窃以为为使音乐挣脱束缚而蓬勃发展,为使音乐真正成为人民的心声,我们应该肯定平和之美而扬弃"平和"审美观。

蔡仲德. 郑声的历史真面目——郑声论之一. 黄钟,1987;4:14—22

本文从四个部分对郑声进行分析:一、析"桑间濮上之音";二、析"郑声淫"——"淫邪";三、析"郑声淫"——"淫色";四、析"郑声淫"——"淫慢"。认为郑声无论在内容上还是在形式上都突破了礼制的束缚,它以崭新的面貌,人民喜闻乐见的形式,表现了人民的生活与追求、痛苦与欢乐。这样的音乐对统治者无疑是极为不利的,这就是它被诬蔑为"淫邪"、"淫色"、"淫慢"的原因。就是它被视为"靡靡之乐"、"亡国之音"的原因。而统治者的诬蔑却从反面说明了它是奴隶制度衰亡时期的新兴民间音乐,是人民的心声。这就是郑声的历史真面目。

韩钟恩. 音乐审美判断——对音乐审美经验起点的构思与描述. 人民音乐,1987;7:12—13

本文认为,无论是研究人对音乐的特殊审美活动及其规律还是研究音乐的美及其构成,都涉及以人的音乐审美经验为中心。"音乐审美经验"包含了:1. 音乐是人的审美对象,是人主体活动的结果;2. 审美经验是

人的主体活动。因此,"音乐审美经验"也就意味着人对人的主体活动结果的主体活动,是人与人的相关。那么,人的音乐审美经验的起点又是什么呢?笔者认为,音乐审美判断力是人音乐审美经验的起点,因为它既是自然的又是社会的,既是历史的又是逻辑的,既是充分的又是必要的,既是对音乐的审美更是对人本身的确证,是人与人的相关。

修海林.音乐审美中情感情绪问题的研究.中国音乐学,1987;2:11—20

本文对音乐审美中的情感情绪问题从心理学和音乐美学的角度进行分析,其中从作为"感情状态的扰乱"的情绪、与认知因素相关的情绪、情绪与心理结构的不平衡状态、情绪在情感与意向之间的"中介"作用这四个方面提出了情绪的心理机能,并同时从情感来源的社会性、情感模式的系统性、情感功能的自我调节性这三个方面提出情感机能系统的基本特征。文中对于情感情绪概念的区分与审定,从心理学研究领域引申到音乐美学领域,并以此为理论依据,结合音乐的创作、表现、体验等活动及其审美心理规律,对其中涉及的多种情感情绪问题进行分析,对诸多有关音乐特殊性的问题给予了探究并作出回答,并认为这是音乐美学力图获得深入发展的一个不可忽视的认识和研究方法。

费邓洪.音乐的第二种内容成分——音乐美有待揭示的一个秘密.人民音乐,1987;3:14—15

本文认为,音乐具有两种内容成分。第一种内容成分是指作曲者通过具体音响运动形式所表现的特定事物。这事物多指某种具体的感情,以及引起这感情的具体生活形象乃至哲理思想。第二种内容成分是一种隐藏深刻、作用极大而又难以言传的内容成分。第一种内容成分比较直

接、可言、确定、有限,具有“实”的性质;第二种内容成分则比较间接、难言、不确定、无限,具有“虚”的性质。由于第一种内容成分的加入,使音乐的内容具有某种可言性和确定性;同时,第二种内容成分的固有,淡化了第一种内容的“实”的性质,使音乐的内容又具有某种不可言行和不确定性——可言又不可言,确定又不确定,正是艺术的、也是音乐的一个本性和要求。

宋瑾.音乐的明确性.中央音乐学院学报,1987;4:17—23

本文针对“音乐模糊论”,从音乐的特殊性和创作的角度,论证音乐作品结构消息和外部消息的精确性;又从确定审美的性质入手,论证音乐作品的内部消息传递的明确性。文章指出“模糊论”将音乐当作一种一般语言,将理性理解作为审美的重心,忽视审美主体的差异,因此分别对这几方面进行辨析,得出“音乐作为一种艺术语言,其本质是精确的;音乐在能够真正作为欣赏对象时,是明确的”的结论。

吴毓清.中国古代音乐思想与哲学中的“天人合一”观念——说一种传统音乐观.音乐研究,1987;3:18—25

本文认为,中国传统音乐观是建立在“天人合一”哲学观念基础上的一种自然音乐观。在中国古代无论是“儒”还是“道”,都相信音乐之“和”再现宇宙、天地、自然之“和”,音乐运动与宇宙运动同态。这种表面上看来幼稚的自然音乐观、模仿说,事实上是建立在一种具有深刻内涵的哲学观念——“天人合一”观念基础上的。长期以来,中国人依恋天地、自然的情绪既不可动摇,“天人合一”(其实质是“天”“人”不可分割)观念亦已成为一个民族的心理积淀,因而建立在此种哲学观念基础之上的自然音乐观亦具有强大的生命力。

茅原. 音乐的可知性——音乐心理学笔记. 中国音乐学,1987;2:4—10

意识是存在的反映。人与艺术构成了三重关系:一是反映关系,即区别真与假;二是利害关系,即区别善与恶;三是审美关系,即区别美与丑。音乐与其他艺术一样,既反映生活又不仅是反映生活。本文借助于心理学的研究成果,探索音乐反映生活的可能性、人们认识音乐的可能性,即音乐的可知性如何实现等问题。

蔡仲德. 郑声的美学意义——郑声论之二. 黄钟,1988;1:18—25

郑声既然是新声,有着与雅乐截然不同的内容、形式和社会效果,它的出现与发展变化,便必然引起人们对与之有关的一系列音乐美学问题的深入思考,引起不同美学思想之间的对立与斗争,正是这种思考与斗争使一些审美范畴得以产生,使音乐美学史得以在斗争中向前发展。本文涉及五个方面的问题:一、情与德(礼);二、声与度;三、欲与道;四、悲与美;五、乐与政。从这五个问题可以看出,其中涉及的审美范畴都是随郑声的兴起而提出的("和"的出现略早一些),这五个方面的斗争也是围绕郑声而进行的,反言之,如果没有郑声的出现,没有郑卫新声在内容、形式的各个方面对雅颂旧乐的重大突破,也就不可能提出这些审美范畴,不可能出现这些方面的斗争,不可能有音乐美学思想在这些方面重大的发展。因此可以说,一部音乐美学思想史实际上是从郑声出现后才开始的,是在郑声的推动下向前发展的,又是以郑声和雅乐之争为重要内容。这就是郑声的重大美学意义。

韩钟恩. 音乐审美意向——对音乐审美判断内在依据的构想与描述. 人民音乐,1988;10:30—31

人的审美活动主要属于情感与感受的领域,它与人的认识、理智活动和行为、意志活动都不同,是一种以感性经验和体知为主的活动方式。笔者曾在《人民音乐》1987 年第 7 期中撰文,将音乐审美判断视为人的音乐审美经验得以积累的现实起点和赖以展开的基本机制,其基本理由为,音乐审美判断作为一种能动的实践,既与自然相关又受社会制约。本文基于以上话题进一步提出音乐审美意向是音乐审美判断得以实现的内在依据,并进而触及音乐审美意向通过对音乐审美理想的实现而复归于人、完成人的自我创造的问题。

牛龙菲. 音乐在四维时空连续统中的自同构变换群集. 人民音乐,1988;2:25—26

针对李曙明《再论“音心对映论”——兼析牛龙菲君的“乐心对映”》一文的观点,本文作者进一步阐述了其对“比音而乐之”的理解,以及《“音心对映论”评析》一文中提出的“乐心对映”这一命题的含义。文章认为,“比音而乐之”的“乐”是高于“音”的层次而又低于“乐舞”层次的“乐曲”之意,因此可视作“音乐审美客体”。“乐心对映”中的“乐”即是指“音乐审美客体”;而“乐心对映”公式所喻示的,则是“作为一种特殊的社会文化形态的音乐艺术”的某种内容。前者是指“人”的审美实践的产物,后者是指“人”与作为客体的“乐”的艺术审美关系。

于润洋.关于音乐基础理论研究的反思. 人民音乐,1988;5:12—14

作者在文章开篇就提出音乐基础理论研究可以被称为"音乐哲学",即音乐美学,并阐明它作为基础理论的原因和重要性;又回顾了从建国到80年代末的四十年来我国音乐基础理论经历的艰难、坎坷过程,指出音乐基础理论研究的薄弱使音乐批评、音乐创作和音乐理论领域中的音乐史学、音乐技术理论、民族音乐学等学科发展缓慢这一问题;接着提出改革开放以后音乐基础理论研究领域出现的新气象和它在近期又降温沉寂的原因及背景。作者在文章结尾提出,摆在理论工作者面前的任务是在钻研马克思主义的历史唯物主义学说,研究借鉴西方多种学说和理论,继承我们民族理论遗产中最光辉的东西的基础上,加强我们的理论建设,从更高的层次上关注和研究当今世界和我国的重要音乐现象。

洛秦.从声响走向音响——中国古代钟的音乐听觉审美意识探寻. 音乐艺术,1988;2:40—43

本文在音乐史学、音乐考古学的基础上,从音乐美学的角度,探讨了中国古代最具有代表性的乐器之一——钟的发展及在它身上所呈现出来的古人的音乐听觉审美意识。笔者认为,陶钟发展到青铜编钟,这一系列的变迁充分体现了乐器艺术中的音乐听觉审美意识演进的物态化活动的发展过程。这些过程是人们在为争取自身及种类生存的生产劳动与集体活动中,逐渐掌握物体的自然规律,逐渐在音乐从其他艺术中独立分化出来的实践活动中积累了对声音美感的经验,然后,有意识地、自觉地,甚至具有一定理性认识地对物体进行加工而得以实现、完成的。乐器在外部造型上的变化和乐器发生所产生的音响效果,实际上就体现了当时人们对自然物体及其规律的认识和把握,反映了人们在音乐听觉感受上的进步。

张前. 关于开展音乐表演美学研究的刍议. 中央音乐学院学报, 1989;1

该文是作者根据表演艺术领域存在重技轻艺的倾向而作的一篇论文。该文主要对音乐表演学的学科内容及所要研究的课题进行了论述。

刘沛. 音乐情感行为的研究方法. 中国音乐,1989;1:1—4

本文介绍了研究音乐情感行为的方法,除了思辨美学的方法外,与心理学直接相关的可分为生理测量、心境反应研究及实验美学三种。生理测量研究,是通过关于肌体变化的生理研究来解释心理现象的方法,属心理生理学,其核心在于解释心理现象与生理现象之间的相互关系;心境反应研究,其主要目的在于,探究特定音乐因素与被试心境反应类型之间的关系及其稳定性;实验美学的方法源于费希纳,费希纳的实验主要是测试对简单的形、色、声的审美偏好,并试图用这些实验验证审美价值理论和黄金分割率。60 年代中期的新实验美学,是通过系统地变更实验因子来探究这些因子与审美行为之间的因果关系。

普凯元. 论音乐美学观点的心理学基础. 人民音乐,1989;9:40—41

美学是一门哲学,心理学是一门自然科学,将心理学原理应用于美学研究有助于美学的发展,近代甚至出现了由美学研究与心理学研究相结合而产生的实验美学。本文试图在音乐美学研究方面,将两个学科加以结合,以音乐心理学原理解释或充实音乐美学观点。

韩钟恩. 构想与描述：关于音乐构成的内外方式. 人民音乐，1989；12：31—33

音乐美的构成方式作为音乐美学研究的对象，从根本上说，是人不断寻求自身的一系列可变的结果。本文分别探讨了音乐美的两种构成方式，即外在方式与内在方式。文章认为，音乐构成的外在方式不仅表现在构成乐音的自然元素、物质材料，同时也是体现出人对这些自然元素、物质材料的加工以及这些加工所赖以实现的“人工原则”；音乐构成的内在方式表现在人对音响世界的把握，同时也体现出人自身在把握音响世界时的生理、心理及对时间的体知与承受度。

费邓洪. 含蓄与弦外之音——中国文人音乐审美特色探. 中国音乐学，1989；1：7—18

本文着重探讨中国文人音乐的审美特色。笔者认为，中国艺术、中国音乐给予“情”以极大重视。中国文人音乐所主张的“情”是一种“淡化”了的情，这种情具有相当的选择性、规范性和封闭性，同时具有高度的自主性。围绕这种高度的主观性，音乐对外部世界的模仿不可能是实体真实的充分显现，因此，中国文人音乐中模仿可以说是一种“淡化”了的模仿。这两个“淡”所造成的含蓄性质，给我们带来了更多的想象余地，赋予了作品以极大的空框结构。由于这个原因，中国文人不得不用一系列音乐之外的手段来填充这个“空框结构”。他们不仅在作品上大作标题、解题、后记、小标题，而且其文字是详而又详，力图要体现超出音乐本身以外，以及直接可感知的音乐想象之外的某种深远意味。总之，中国文人音乐的一大美学特色就是讲含蓄美，究弦外之音。

周海宏. 同构联觉——音乐音响与其表现对象之间转换的基本环节. 中央音乐学院学报,1990;2:59—63

本文分为五部分,主要从心理体验同构关系的角度对音乐与其表现对象间的关系进行探讨。文章就同构联觉各要素(方向—高低、幅度—强弱、频率—快慢、紧张度—张弛等)在音乐及其表现对象的关系中所起的作用做了具体分析,并得出结论认为同构联觉是音乐音响与其表现对象之间转换的基本环节。

于润洋. 释义学与现代音乐美学. 中央音乐学院学报,1990;4:25—31(上)/1991;1:25—36(下)

音乐作品究竟有没有"意义"? 这"意义"在音乐作品中是怎样存在的? 应该如何理解和解释这种"意义"? 这些都是音乐美学这门学科中带有根本性的问题。然而,19 世纪初期康德美学关于纯音乐的论断和 19 世纪中叶汉斯立克的形式论音乐美学对音乐作品中意义问题的探讨提出挑战,20 世纪西方艺术理论中带有形式主义倾向的结构主义、新批评主义等的出现又使这个问题愈加突出。尽管这样,20 世纪其他学科与美学相接壤的边缘地带的研究成果还是对音乐作品的"意义"问题起到了积极作用,释义学便是其中的代表之一。作为对意义解释问题进行探讨的理论,它在发展过程中充满矛盾,并且在释义学这一名称下,存在着互相对立和互相补充的不同观念(历史释义学和哲学释义学)。本文作者对近代释义学的形成和发展及它对当代音乐美学的影响、现代哲学释义学的兴起进行了深入细致的探讨,并从当代音乐美学视角对这些观念进行批判性的审视,汲取合理内核,进一步深化对音乐作品"意义"的研究。

修海林. 音乐存在的听觉感知基础. 中国音乐,1990;3:5—8

本文是从对音乐的存在方式探讨入手,在将音乐首先作为一种文化的存在前提下,选择对作为心理感知现象的乐音的存在方式进行命题和探究。文中从乐音存在的声学基础、乐音存在的生理基础、乐音感知的心理基础等方面展开论述。文中从对声波与声觉概念的区分,提出“声”、“音”的存在不能离开人的听觉感知而存在,并进而从人的乐音感知力与文化要素、物理存在与心理存在的相互关系中,说明人的音乐听觉感知力,愈是具有先天本能的生理特征,其文化特征愈弱;愈是具有后天习得的心理特征,其文化特征愈强。其理论的最终指向,仍是指出必须将音乐作为人类的一种文化行为方式及其现象去认识其本体存在。文中主要从乐音运动中的音高与旋律(横向线性关系)、音色与和声(纵向复合关系)、音强与节奏(力度律动关系)这几个方面进行分析,在音乐技术理论与音乐心理学理论之间建立了一种相关的逻辑联系。

修海林. 氏族社会音乐形式美及其美感特征. 中国音乐,1990;4:13—16

本文运用中国古代音乐史上的测音材料,从乐音的动态形式美与能够感知这一形式美的“音乐的耳朵”两者之间审美关系的构成这一角度出发,首次在中国音乐美学史研究中,从人类学实践哲学的角度,结合具体的音响材料,分析研究氏族社会阶段的音乐形式美及其美感特征。

修海林. 古希腊音乐美学思想概述. 音乐艺术,1990;4:33—40

本文依据中译西方哲学美学史、音乐史资料,分别从古希腊神话中关

于音乐情感力量的审美意识、数的和谐与感情的“净化”、和谐音乐的感性把握、“快乐”的缪斯与“正确”的缪斯、音乐的“模仿”与“净化”等方面，集中对古希腊时期代表性人物的音乐美学思想作介绍、分析和评价。

蔡仲德. 论《吕氏春秋》的音乐美学思想. 星海音乐学院学报，1991；1、2

《吕氏春秋》论乐的篇章有《大乐》、《侈乐》、《适音》、《古乐》、《音律》、《音初》、《制乐》、《明理》八编（主要是前六篇），和其他论及音乐的诸篇。

本文从《吕氏春秋》中的宇宙图式及音乐在其中的意义、音乐的本质与度量、音乐的审美、音乐与政治的关系等多方面展开论述。认为《吕氏春秋》的音乐美学思想特色是用阴阳五行思想统摄儒道两家音乐美学思想，而以道家为核心。认为其推崇自然、理性，追求人与自然的统一，有利于人的生命存在与发展，但其尊崇的理性是外在于人的“道”，由此而提出“平和”、“无太”等审美准则，带有消极、被动、保守的成分，而不利于人的生存和发展。

蔡仲德. 阮籍的音乐美学思想. 艺苑. 1991，3：12—22 转 34

本文认为阮籍的音乐美学思想主要集中在《乐论》，也散见于《东平赋》、《清思赋》、《通易论》、《大人先生传》及《咏怀诗》中。它们论及音乐的“自然之道”，论音乐必须平和，论音乐必须整齐划一，论“淫乐”与悲乐，以及贬斥郑声，批判乱神之奇声，称颂先王之乐和无听之善声，以及以琴写忧等等。本文还就如何正确评价阮籍的音乐美学思想，即阮籍论乐的境界，平和恬淡的准则，否定以悲为美，以及阮籍的美学思想问题与李泽厚、刘纲纪主编的《中国美学史》中关于阮籍的论述问题进行商榷。

王宁一. 关于音乐美学研究对象问题的思考. 音乐研究,1991;3:13—19

本文从音乐美学研究对象这个问题切入,通过对音乐与周围世界的关系及对音乐自身的分析将音乐美学与其他学科加以区别,并进一步涉及音乐美学的论域、音乐美学的研究课题及什么是音乐的美等问题。文章结论:音乐美学是研究人类音乐立美、审美实践普遍规律的一门特殊的艺术哲学。

修海林. 周代雅乐审美观. 音乐研究,1991;1:70—74

本文依据文献的记载,从西周雅乐制度及其实施行为、活动方式入手,在音乐的实际活动中认识西周雅乐的审美观念。通过对吉礼之乐和嘉礼之乐的实施情况,指出西周雅乐的实施方式及礼乐制度的设计,反映了对周代社会政治制度的适应程度。文中对周代雅乐制度中的礼乐关系及其审美意识进行了研究,指出其成功的标志是艺术化了的乐(yue)的活动中乐(le)的情感心理的实现,其中行乐求乐、乐求人和等构成雅乐活动中最基本的审美意识。文中还对以俗入雅与文化功能的替代与转型等问题作了探讨。

张前. 现代音乐表演美学观念的演变. 中央音乐学院学报,1991;2

该文主要对现代音乐表演中的浪漫主义、客观主义、原样主义、当代音乐表演等四种不同表演美学观念所产生的不同音乐表演风格进行了分析,并对产生现代音乐表演美学观念的历史与人文背景进行了较为细致的阐述。

张前. 正确的作品解释是音乐表演创造的基础. 中央音乐学院学报，1992;1

音乐作品是音乐表演进行二度创造的客观依据，如何正确解释作品，使一度创造与二度创造有机地融合在一起，是每个表演者都应关注的问题。该文主要从版本选择、音乐分析、内涵体验、风格把握四个方面，论述了如何正确解释音乐作品的问题。

修海林. 文艺复兴时期人本主义思潮中的音乐美学思想. 音乐艺术，1992;3:39—43

本文依据中译西方哲学美学史、音乐史资料，在特定的历史文化与艺术思潮背景下，分别从对音乐的快乐与和谐的追求、音乐分类上人的主体地位的确立、人文主义者对音乐情感表现的追求等方面，集中对文艺复兴时期代表性人物的音乐美学思想作介绍、分析和评价。

修海林. 中世纪神学氛围中的音乐思想. 音乐艺术，1992;1:30—35

本文依据中译西方哲学美学史、音乐史资料，在特定的历史文化背景下，分别从作为教会奴仆的祭坛音乐及其音乐观、“来自神明的理式”的音乐美、神学领域中由“数”论出发的音乐观、音乐的情感作用与教义的冲突等方面，集中对中世纪代表性人物的音乐美学思想作介绍、分析和评价。

蔡仲德.《礼记》中的音乐美学思想. 黄钟，1992;4:31—36

《礼记》有大戴、小戴之分。《大戴》84 篇亡佚 47 篇，《礼记》之名遂为

《小戴礼》所专有。现存《礼记》49 篇非一人一时之作，至汉宣帝时由戴圣编撰成书。其中也有战国至秦汉时著作，而以汉初最多。除《乐记》集中论乐外，其余各篇也论及乐或乐与礼的关系。笔者对于《乐记》及其相关问题已有专论发表，本文只就其他各篇论乐文字进行分析研究，即《礼记》中论礼乐的起源、本源与功用，论“礼乐之原”与“无声之乐”，论乐教、乐制、以乐示礼等。认为，《礼记》中的音乐美学思想以儒教思想为主体，却也带有阴阳五行、“天人合一”的色彩，同时还具有封建大一统的时代特征。就此主体而言，《礼记》不是先秦的著作，而是汉代的产物。

《礼记》的音乐美学思想无多少创建，但其在继承前人思想的基础上有所发展。它关于“中和”、“礼乐之原”、“无声之乐”和“温柔敦厚，诗教也”、“广博易良，乐教也”的论述对后世产生深远影响。

修海林. 古代音乐美学思想读书笔札（清）. 中国音乐，1992；4：27—30

本文对清代有代表性的音乐美学思想作了简明扼要的介绍、归纳、提炼与分析，并对其理论价值进行了一定的评价。

修海林. 17 世纪唯理论思潮中的音乐美学思想. 音乐艺术，1992；4：26—32

本文依据中译西方哲学美学史、音乐史资料，在特定的历史文化与科学文化思潮背景下，分别从感性的和谐与心智的和谐、以心理判断为转移的音乐审美认知态度、音乐审美中的非谐和与“不端正的美”、音乐创作中的实践理性精神、审美趣味与理性的共在等方面，集中对 17 世纪代表性人物的音乐美学思想作介绍、分析和评价。

张前. 论音乐表演创造的美学原则. 中央音乐学院学报,1992;4

该文主要是关于音乐表演本质方面的探讨。该文认为,音乐表演作为二度创作,是赋予音乐作品以生命的创造行为,它不仅要忠实地再现原作,而且还要通过表演创造,对原作加以补充和丰富,要做到真实性与创造性、历史性与当代性、技巧与表现三方面的统一。

蔡仲德. 董仲舒的音乐美学思想. 中央音乐学院学报,1992;3:19—23转18

董仲舒以阴阳五行学说改造儒术,吸取黄老及法家思想的某些因素,将孔、孟的原始儒学转变为以阴阳五行为框架,以伦理纲常为核心,以“天人感应”为特征的神秘主义新儒学,从而为汉王朝提供了长治久安的统治理论。董仲舒所提出或强化的“天人合一”思想路线,“大一统”、“王道之三纲可求之于天”、“天不变,道亦不变”的思想观念,“性三品”的人性论,既“屈民而伸君”,又“屈君而伸天”,德教为主、刑法为辅的统治思想,深刻地影响了后世,成为牢不可摧的传统思想,为整个封建社会提供了统治理论。

董仲舒论乐文字不多,主要有《贤良对策》和《春秋繁露》中的一些文字。即:“子孙长治久安宁数百岁,此皆礼乐教化之功也”;“作乐者,必反天下之所始于已以为本”。论乐集中于音乐的社会功用与文质关系,故其音乐美学思想并不丰富。但其在总结历代王朝兴衰,特别是秦王朝的覆亡教训,突出强调礼乐是治国的必由之路;强调音乐是“人心之动”,必须“盈于内”才能“动法于外”,蕴含了音乐的主体性原则。

蔡仲德. 嵇康《养生论》等篇中的音乐美学思想. 中央音乐学院学报，1993;2:42—45

本文认为嵇康《琴赋》、《琴赞》、《养生论》、《答难养生论》、《答释难宅无凶吉摄生论》、《与山巨源绝交书》及嵇康某些诗作涉及他的音乐美学思想，包括如下几个方面：一、论音乐的本质——"琴德最优"，"含至德之和平"；二、论音乐的功用——"导养神气，宣和情志"；三、求以琴得道的境界——"手挥五弦……游心太玄"和其他关于以自然为美赞赏琴材"含天地之醇和"以及赞美"新声"、美声，褒雅斥郑等。认为嵇康的如上诸篇论乐文字与《声无哀乐论》一样，都认为音乐的本质不在表现感情道德，而在平和而无哀乐；音乐的功用不在合乎伦理道德的哀乐之情对群体进行政治教化，而在以和谐特性满足个人的审美要求，以"平和"的精神使个体得以养生；音乐的理想与人生的理想一致，不在治国平天下，而在超于世俗是非得失，进入真善美的境界，摆脱现实的束缚，求得精神的自由。

万昭. 寻找音乐之源——作品的研究方法及其音乐的本质问题. 中央音乐学院学报，1993;4:18—25

本文认为研究音乐作品的科学方法和基本途径是透过乐音形式和有关创作背景材料去分析作曲家的思想感情及其相应的社会生活，还原作品的本来面貌，并按照音乐作品的四个结构层次：乐音结构形式——情感内容——思想内容——生活内容，进一步探讨音乐的本质问题。

修海林.流行音乐问题的音乐美学研究.中央音乐学院学报,1993;3:13—14

本文提出流行音乐问题的美学研究,必须有音乐历史研究的支持,并要求对音乐存在方式问题作出回答。文中指出商品经济的发展成为当代流行音乐发展的社会动力,娱乐文化成为最大众化的文化现象,从学科研究角度讲,迫切需要大量个案的实录与事件的忠实记述。并且提出现在是到了从整体上把握音乐存在方式的时候了。

修海林.欧洲18世纪启蒙时代的音乐美学思想.音乐艺术,1993;2:18—25

本文依据中译西方哲学美学史、音乐史资料,在特定的历史文化与社会思潮背景下,分别从音乐的模仿、音乐的情感表现、对音乐与诗关系的认识、音乐的功能与审美趣味等方面,集中对18世纪代表性人物的音乐美学思想作介绍、分析和评价。作为西方音乐美学史系列论文写作的阶段性成果,作者在文中的注文说明,撰写此类论文的初衷在于作东西方音乐美学的比较研究。

孙星群.物动心感说与模仿说——中国先秦与古代希腊音乐美学思想之比较.音乐艺术,1993;1、2

中国古代对"乐"的起源也有模仿自然而声的模仿说,只是儒家的"物动心感"说在中国音乐美学史上占有重要的地位。文中引用了《乐记》的十一条论述后,从"乐"之"心""物"观、"乐"之"情动"、"乐"之天"性之欲"、"乐"之"心术"等四个方面作了分析论述。

古希腊的模仿说对西方后世的影响是不可估量的。文中从三个方面进行了论述。一、艺术模仿自然。论述了赫拉克利特、德谟克利特、苏格拉底的艺术模仿自然的观点;二、柏拉图的理式模仿说;三、亚里士多德的模仿说:1. 模仿的界定;2. 音乐的模仿形式;3. 模仿的媒介;4. 模仿的对象;5. 模仿的方式。

以上学说的相同点都是建立在唯物的基础上,都是以人为中心。从两个方面进行比照。一、唯物论的认识与反映:1. 物动心感说的价值;2. 模仿说的价值;3. 柏拉图的心物管;二、人是中心,是模仿的对象。二说的不同点是:一、"物动心感"说是表情的,模仿说是叙述的;二、"物动心感"说是感悟的,模仿说是直觉的。

孙星群. 美善说与整一说——中国先秦与古代希腊音乐美学思想之比较. 世界音乐论丛,1993;3:1—25

美善与整一有多层的内蕴,本文仅从内容与形式的角度述之。美善说论述了:一、善,"乐"的内容;二、美,"乐"的结构。整一说论述了:一、毕达格拉斯的宇宙和谐结构设想;二、苏格拉底规则有序的结构观;三、柏拉图固定合法的结构说;四、亚里士多德的整一结构说:1. 整一说的基本思想;2. 从词语三段论来探究音乐结构;3. 悲剧中的音乐结构。二说的比照:1. 从文质的关系看;2. 从结构的形式看;3. 从结构的美学看;4. 从结构的标准看。

于润洋. 音乐形式问题的美学探讨(上)(下). 中央音乐学院学报,1994;1:19—28(上)/1994;2:28—38(下)

本文认为,音乐形式问题是音乐创作实践和理论研究中重大且复杂的问题,对音乐曲式结构的研究、对和声结构的研究等等都属于这个范

畴，各自都有其独立存在的价值。从音乐美学的层次上提出并探讨有关音乐形式的问题，则是一种在更高的层面、更加抽象的意义上的认识方式，对于音乐理论家、音乐史学家、音乐批评家来说，有助于他们在各自的学科领域达到更高的水平和境界。然而纵观历史，由于苏联对音乐创作领域的“形式主义”的讨伐和批判直接影响了我国音乐创作和理论研究；我国近代革命音乐的发展、文艺与生活的关系等都使得音乐形式问题成为人们回避的禁区；从 80 年代起，虽然涉及艺术形式、音乐形式的理论和观念被引进中国的理论界，却并没有展开深入讨论。因此对音乐领域中的形式问题进行深入的理论探讨仍是中国音乐理论工作者不可回避的任务，这篇文章就是作者在他那篇《评汉斯立克的〈论音乐的美〉》一文的基础上所做的进一步的思考，主要包括“曲折的认识过程”和“音乐形式的五个基本问题”这两大内容。

蔡仲德．关于中国音乐美学史的若干问题．中央音乐学院学报，1994；3、4

本文主要探讨中国音乐美学史的研究对象、分期与特征，中国音乐美学史中的主要思潮与基本问题，研究古代美学思想与建立现代音乐美学体系的关系，认为中国音乐美学史研究对象有：思想自成体系的音乐美学专论专著、子书及后世文集的有关论述，儒家经典及其他典籍中的有关论述，二十五史中的乐志律志，西汉以后的音乐诸赋，宋元以后的琴论与唱论（含曲论）；中国音乐美学史的历史分期：萌芽时期、百家争鸣时期、两汉时期、魏晋—隋唐时期、宋元明清时期；在中国音乐美学史中有着深刻影响的是儒道两家思想；中国音乐美学史始终讨论的问题是：情与德（礼）的关系、声与度的关系、欲与道的关系、悲与美的关系、乐与政的关系、古与今的关系、雅于郑的关系；中国音乐美学思想的特征：要求音乐受礼制约，成为“礼乐”以及追求“天人合一”，追求人际关系、天人关系的统一，另外多

从哲学、伦理、政治出发论述音乐，注重音乐的外部关系，强调音乐与政治的联系、音乐的社会功能与教化作用，而较少深入音乐内部，对音乐的特殊性、音乐自身规律、音乐的美感作用娱乐作用研究不够。

蔡仲德．白居易的音乐美学思想．星海音乐学院学报，1994；1、2

本文认为白居易论乐文献主要有《复乐古器古曲》、《议礼乐》、《沿革礼乐》等，其中《复乐古器古曲》提出"正始之音"一词，论及乐之雅与郑；《沿革礼乐》论及乐之本与末。又认为白居易在其诗文，如《琵琶行》、《问杨琼》、《杨柳枝》、《竹枝词四首》、《听歌》等诗中论及无声之美和歌唱。认为白居易表现出留恋念"太古声"，不爱"凡丝竹"，赞美"恬淡"、"平和"、"曲淡节希声不多"，主张"销郑卫之音，复正始之音"，显然受《乐记》为代表的儒家音乐美学思想影响颇深。

文章还认为中国古代文人大多达则兼善天下，穷则独善其身，在这方面白居易是一个典型，中国古代文人又大多得意时主张礼乐治国，失意时以琴养生，以琴自娱，在这方面白居易就更是一个典型。

李西安．文化转型与国乐的张力场结构．中国音乐学，1994；4

本文将 70 年代末至 80 年代中国音乐界出现的多元发展的格局概括为"在传统与现代这两极之间，构筑一个巨大的发展空间"的"张力场结构"，据此探求在第二次东西方文化交汇和中国文化转型的深化过程中国乐演进的轨迹，并追溯历史和展望未来，认为在不远的将来，在雅、俗再次分离的过程中伴随着新的论争，种种新的大众化国乐将应运而生。

周海宏.“音乐特殊性”及音乐艺术的本质与功能——由《音乐审美经验感性论原理》而发之一.中央音乐学院学报,1995;1

本文从“音乐具有特殊性”这一命题切入,具体分析了命题本身的逻辑合理性。文中认为:音乐是一种在时间中展现的、述诸人听觉的艺术形式;其本质属性是它的时间展现方式与诉诸听觉的主体感知方式。在音乐与其他艺术的比较中,要得出“音乐具有特殊性”,就要证明空间存在方式和指号关系更具有“一般性”。但在逻辑上,空间、时间、指号关系是并列的,不存在谁特殊,谁一般的问题。“音乐的特殊性”只是音乐的功能属性范畴下展开的命题,它的意义仅在于“认识”。如果以“特殊性”为出发点进行美学研究,则不可避免地会忽视音乐艺术自在、自为的独立性,以科学思维涵盖艺术思维。

孙星群.治心说与净化说——中国先秦与古代希腊音乐美学思想之比较.音乐艺术,1995;3、4

音乐的社会功能及阶级功利、民族功利、社会功利,这是无阶级与阶级社会无法抹煞的。

先秦的治心说,包容着“乐”的政治功能,“乐”的教育功能,“乐”的陶冶功能,“乐”察民风、观民情的功能,“乐”移风易俗的功能,“乐”怡情娱人的功能,这些功能完美地实现了也就达到了治本的目的、治心的目的。

古希腊的净化说,包容着毕达格拉斯的音乐治疗;柏拉图的音乐协调、平衡、感染作用,教益作用,教育内容;亚里士多德的音乐教育、音乐净化、精神享受,达到至真至善至美的境界。二说从“乐”的地位、内容、作用、功能、本质的五方面作了比照。

王红梅. 含蓄中的浪漫主义气韵——古代琴书中古琴表演美学观念的一种倾向. 中国音乐学,1995;4

该文是主要针对当前古琴音乐研究领域所存在的一种过于强调古琴音乐文人化的倾向性而作的一篇论文。该文认为,古琴音乐是以追求含蓄、意境之美为特征的,但是琴家们的表演美学观念上已体现出浪漫主义音乐表演美学观念的特征,从表演美学角度而言,古琴艺术是内含浪漫主义气韵的一门艺术。

修海林. 美育的价值取向问题. 音乐研究,1996;4:4—7

本文提出美育的实践及其基本功能包含审美价值取向的建立和审美能力的培养这两个方面,其中审美价值取向的建立是起主导作用的,并强调在美育中两者的谐和统一。文中指出将具有美育功能的艺术教育与商业娱乐圈与单纯技能传授中的艺术教育混为一谈的倾向是当前主要问题,并指出审美价值取向的建立本身必然具有道德价值,应追求两者的统一。

孙佳宾. 音乐——作为人们的精神意愿与美的经验之存在. 中国音乐学,1996;4:76—83

音乐的存在方式问题是研究音乐艺术本质与特征的核心问题,本文提出音乐艺术以人的精神意愿和美的经验作为其两种存在方式,即音乐艺术既是人的精神意愿的表达,又是美的经验——音乐形式的完美体现,并且认为:音乐语言是非限定的存在与限定的存在;音乐创作是人的精神意愿的陈述和表达;音乐作品是积淀着的美的经验;音乐审美是精神针对精神的对话。

费邓洪.音乐艺术的存在方式.中国音乐学,1996;4:61—70

诸多音乐美学问题长期纠缠不清,一个重要原因是在方法论上将它们错误地归在了认识论基座上予以辨识,而没有看清它们的基座是价值论。本文疾呼,只有将审美现象提升到与整个人类群体系统发展的生死攸关的利害高度(价值论)上予以审视,或才可看清问题的实质,从而看清音乐艺术的存在方式。

本文着重从价值论以及系统论角度,考察和探讨音乐的乐音美、形式美、灵魂美是如何从"美"和"益"的高度促进、推动和支持了动物系统到人类系统的生存和发展的良性运转,充分肯定和强调音乐美在其中所具有的控制和调节的作用。由此不仅揭示出音乐这一现象存在的必然性和合理性,同时指出,音乐艺术是通过其所提供的美去增强和提高人的审美意识与实践中的本质力量,进而对实现人类群体系统的更高、更优化(有序化)程度的发展予以调节、控制、促进和导向的方式而存在的。

另外,学术界历来把音乐的起源限定在人类社会开始形成的原始社会阶段,而笔者研究发现,在原始社会之前的人类动物祖先阶段,已经发生初级的音乐现象。因此原始社会出现的音乐是果,而不是因——音乐的这一存在情形,与语言、文学存在于人类社会产生之后的情形是完全不同的,从而给已有的音乐定义,以及音乐本质、音乐起源、音乐存在方式等一系列问题的研究带来新的刺激。

汪申申.论音乐作品的存在方式.中国音乐学,1996;4:71—75

本文认为任何音乐作品都存在于创作、表演、欣赏的过程之中,同时每一个阶段都经历三次转化:1.创作阶段:表现对象——听觉对象——音乐形象——乐谱形式;2.表演阶段:乐音符号——声音表象——想象中音

乐形象——实际鸣响着的声音;3.欣赏阶段:听觉信息——音乐直觉——审美判断、形象联想、情感体验——认识评价。

费邓洪.对一种主"静"的音乐美学观的探讨.中央音乐学院学报,1996;4:3—7

中国文人音乐观念认为,要达到音乐的至高境界,音乐必须体现"静",并通过"静"来实现。这是一种含有淡、和、清、雅、逸、远、空等在内的,与所谓"道"相通相系,因而具有浓厚反功利色彩的,同时由于富于人生哲理因而又具有深刻社会性的"静"。本文围绕"静",从中国文人的音乐观念到音乐实践,以及中国文人的历史遭遇所致的心理和人生哲学等诸方面展开论述。最后提出了"静"与笔者曾经提出的中国文人音乐的"心境论"之间究竟是什么关系,并待证明的问题。

韩钟恩.对音乐分析的美学研究——并以"[Brahms Symphony No.1]何以给人美的感受、理解与判断"为个案.中央音乐学院学报,1997;2:8—16

本文所谓对音乐分析的美学研究,就是从音乐美学研究音乐美的构成关系和人对音乐的审美活动的目的出发,运用综合分析方法,取音乐形态学与音乐心理学之双向论域,力图在音乐语言的构成方式与音乐审美心理接受信息的经验方式之间找出一定的对应关系,进而探索人在进行音乐审美判断(包括感受、理解、判断)是所依凭的最根本的依据究竟是什么?以此期待在这灰色朦胧的混沌团块中寻找到一点点有序的线索。

于润洋. 杜夫海纳审美现象学中的音乐哲学问题(上)(下). 音乐研究,1997;1、2

杜夫海纳是现象学美学在法国的重要代表人物,他虽未撰写过音乐哲学方面的专门著作,但他的重要著作中对音乐问题的论述却占有相当重要的位置,这些论述对20世纪西方音乐哲学观念的发展具有重要意义。本文作者主要围绕音乐哲学问题对杜夫海纳的代表作美学著作《审美经验现象学》中关于"艺术作品与审美对象"、"审美对象中的感性、意义、表现、形式"、"作为审美对象的被感知的音乐作品的本质特性"这三方面的内容,作概要叙述。

作者认为它的价值主要体现在两方面:对西方音乐美学思想领域中长期存在着的自律与他律之间矛盾和争论,在杜夫海纳这里找到了某种解决的途径,他力图摆脱绝对化倾向,有较多辩证意味;他还切中了西方艺术作品,包括音乐作品的要害,即当代西方艺术的一个主要倾向是它的形式化和非形象化(即抽象化),这种倾向使西方现代艺术形成一种难以克服的矛盾。

于润洋. 阿尔弗雷德·舒茨的音乐现象学观念. 中央音乐学院学报,1997;1:30—35

阿尔弗雷德·舒茨是1939年移居美国的奥地利哲学家,其哲学思想受到胡塞尔现象学哲学的深刻影响。他的著作具有明显的音乐社会学性质。他的音乐哲学思想的基础和出发点则更清楚地体现在他1944年写的一部《音乐现象学片段》手稿中。这部手稿由美国维斯康辛大学音乐学家弗莱德·科斯廷进行整理,为各个片段加了标题,并为全文做了注释。于润洋这篇文章集中谈论这部手稿中涉及的"作为观念对象的音乐作

品”、“音乐作品的时间构造”、“音乐体验问题”等音乐哲学的一些主要问题。

作者在文章结尾指出：舒茨的学术思想和风格显现着德国思辨哲学特别是胡塞尔的现象学哲学的深刻影响和印记，他从西方20世纪的哲学、心理学中吸取了很多重要的观念，对20世纪音乐哲学的深化起到积极作用，但他始终未能超越对音乐接受者的经验描述而进入对音乐得以发生的精神的和社会的本原进行哲学探讨的层次则是他作为音乐哲学家的极大缺憾。

耀农．“音”“声”之辩．中央音乐学院学报，1997；1

本文对“音”、“声”这两个概念作了全面的诠释，认为“音”发之于口，形之于声波，其本义所指是物理上客观存在的声音；“声”闻之于耳，会之于心，其本义所指是心理上主观感知的声音；“音”、“声”的概念运用于音乐，依然有客观和主观的区别，前者指的是以物质形态存在的音乐作品，后者指的是以意识形态存在的音乐作品；由此对当代《老子》、《乐记》、《嵇康》的研究和乐学理论的研究提出了全面的修正意见。论文先在《中央音乐学院学报》发表，后来由人民大学报刊资料中心全文复印转发，在学术界引起较大影响。

修金堂．音乐形象说．音乐研究，1998；1：14—18

本文认为，音乐形象可以从客观、主观两方面考察它的存在状态。客观存在是诉诸感官的“声音形象”，主观存在是既有听感觉形象，又有视表象形象的“二重形象”。三者关系是：声象直接反映听象（感觉、实象、明晰、常在，属形式范畴），间接反映视象（表象、虚象、暗晦、不常在，属内容范畴）。

叶明春. 赫拉克利特“和谐”与周太史伯“和同”之比较. 人民音乐, 1998, 10:22—24

本文将古希腊哲学家赫拉克利特的音乐美学思想与中国西周太史伯的音乐美学思想作比较,发现这两位哲人关于“和谐”与“和同”的概念,就强调对立产生和谐这一点上是相似的,但就造成和谐的对立面之间对立及对立程度是截然不同的。前者可谓既对立又冲突,后者只对立不冲突,前者是冲突的、动态的和谐,而后者则是调和的、非对抗性的和谐。

赫拉克利特的和谐是一种强调对抗性、冲突性的和谐,赫氏的和谐重在否定,从否定中求得发展,和谐的美在对抗与冲突中展现。这种音乐审美观对西方音乐的发展影响,特别是对 18、19 世纪欧洲音乐的发展手法的影响是显而易见的。史伯的和同则是一种对立而不对抗的和谐,其强调整体调和,重在从对立面的协调中求得新生,以保证整体的保存与安定。这种思想对后世“中和”、“淡和”审美观的影响也是深远的。就对造成的和谐以及以和谐为美来说,赫氏与史伯是相似的,但就和谐本身对立物的冲突与调和,赫拉克利特与史伯而言二者则又大相径庭。

修海林. 美育与音乐教育的若干理论问题. 音乐研究, 1998;4:3—14

本文是以美育与音乐教育的实践为认识前提,从美育的基本功能之一——审美价值取向的建立及其主导作用、美育的功能之二——审美能力的培养及实施途径、美育在我国教育方针中的地位及其理论表述、美育与艺术教育、技能教育的相互关系及概念区分等方面,分别设题展开论述,其论述是针对实践中存在的问题,就以上有关美育与音乐教育理论的诸重要问题,分别作出了回答,并作有新的理论表述。

叶明春.《乐记》作者及成书年代论争述评. 星海音乐学院学报.
1999;4:47—50/2000;1:31—38

《乐记》作者及成书年代问题是音乐美学史上的一大公案,在现当代,《乐记》作者及成书年代的论争已持续了半个多世纪,从1993年8月吕骥先生《〈乐记〉理论探新》的出版,和1997年5月蔡仲德先生《〈乐记〉、〈声无哀乐论〉注译与研究》的出版可知这场论争至今未能达成共识。

本文以半个多世纪以来的论争为线条,对这个问题的历史和现状,以及"公孙尼子说"与"刘德说"的考据思路作一述评。

本文认为"公孙尼子说"与"刘德说"最大的分歧在于对文献的运用及考据问题方面,因此,本文以文献可信度的考察为基础,对两派所持文献及考据思路进行梳理,以求得对文献的正确认识和把握。

本文通过对现有有关文献的比较分析认为,涉及《乐记》成书年代及作者问题的文献中以《汉书·艺文志》相距《乐记》年代为最近,本文称之为直接论据,其他文献,称为间接论据或其他论据。本文认为到1997年5月为止,持"公孙尼子"说未对持"刘德说"所有的论据提出反驳。本文也有感于当前学科之间学术信息交流不畅,各自为政的状况,特别突出的是不同学科之间的学术信息交流的问题。着力改变这一状况应是学界的当务之急。

《乐记》的成书年代及作者问题,在现当代的论争已有半个多世纪了,尽管我们对这个问题所拥有的文献十分有限,但对这些文献的科学的、完整的,而不是片面的、断章取义的理解和考辨是正确解决这一论争的唯一途径。

于润洋. 苏珊·朗格艺术符号理论中的音乐哲学问题. 中央音乐学院学报,1999;1:3—14

苏珊·朗格是美国当代著名哲学家、艺术理论家,艺术符号理论的重要创始人之一,在20世纪后半叶西方艺术哲学中影响颇大。特别值得关注的是,音乐问题始终是她的艺术哲学体系中探讨的重点,也是最重要的理论切入点。

本文对苏珊·朗格的艺术符号理论进行了全面详细的分析,着重探讨了音乐作为人类情感的符号如何以其音响结构形式同人类情感的结构形式发生关系、艺术符号理论中音乐的形式与内容关系、音乐哲学研究的方法论、音乐的创造与表演、音乐中的"同化原则"等相关音乐问题。

修海林. 从美学的角度看世纪之交的中西音乐问题——音乐美学的研究要引入文化视角. 音乐研究,2000;4:99—102

本文主要指出以下的一些问题:音乐美学研究引入文化视角,与音乐美学的基础理论,例如本体论前提有关;音乐美学要对中西音乐诸多问题作出回答,在目前尤其需要音乐社会学、心理学的研究和支持;由于音乐美学中原有的一些概念(如"音乐作品")已无法面对全人类的多种音乐文化现象,势必会有改变,也不可能只建立一种文化价值评价标准;在价值论意义上,美育与音乐教育是音乐美学理论与实践的重要组成部分,不应将其排除在音乐美学研究之外。

宋瑾. 关于"新音乐"美学基础若干问题的思考. 人民音乐,2000;7:12—21

本文首先阐明作者的"关系哲学"和音乐美学立场,将音乐划分为审美的和实用的,以及美的(有序)、不美的(分析上有序而感性上无序)和反美的(无序或多元);表现性的音乐作品可以是美的也可以是非美的。以此为基础,审视新音乐,认为它开始时隶属于实用性和表现性者居多,到80年代后的"新潮音乐",则隶属于表现性音乐者居多,但也有些纯美的作品;文化工业(音像业、影视传媒)推出的商品化的大众音乐,隶属于功用音乐者居多,有些包含表现性艺术成分。在感性样式上,新音乐以西方古典技法为参照,风格在中西两极之间分布;新潮音乐则以现代技法为参照,"形"似西方音乐而"神"往中国古代文化。大众音乐则制造一种新的音乐"普通话"。

(三) 著 作 提 要

张前. 音乐欣赏心理分析. 人民音乐出版社,1983

该专著是著者针对当时音乐心理学研究比较贫乏的状态,在音乐心理学领域多年来探索的一个成果。该书以音乐欣赏心理描述、音乐欣赏中的音响感知、感情体验、想象联想、理解认识、多种心理要素的综合运动过程这样六个章节,对音乐欣赏的心理过程进行了较为系统的归纳与阐述。虽然该专著篇幅不长,但它为后来我国音乐心理学的发展奠定了基础。

蒋孔阳. 先秦音乐美学思想论稿. 人民文学出版社,1986

本书主要从中国古代有关音乐的哲学理论来探讨中国先秦音乐美学思想,探讨中国古代对于音乐的本质和作用的看法。具体说,先秦时期诸子百家兴起后,"礼乐"问题成了当时音乐美学思想中争论的一个主要问题,本书所探讨的主要也是这个问题。全书内容包括:音乐在我国上古时期社会生活中的地位和作用;阴阳五行与春秋时的音乐美学思想;私家讲学和诸子百家的兴起;先秦时代的"礼乐"制度;评孔丘的"正乐"思想;评墨翟的"非乐"思想;评老子"大音希声"和庄周"至乐无乐"的音乐美学思想;评孟轲"与民同乐"的音乐美学思想;评荀况的《乐论》及其音乐美学思想;评商鞅、韩非的音乐美学思想;评《礼记·乐记》的音乐美学思想等。

于润洋. 音乐美学史学论稿. 人民音乐出版社,1986

这本文集是笔者从事音乐美学、史学工作以来的第一本文集,它主要涉及音乐美学、西方音乐史学、音乐创作等内容,还包括两篇纪念性文章。文集中收有作者在20世纪70年代末发表的两篇文章:《器乐创作的艺术规律》和《贝多芬思想、创作中的人道主义内涵》;80年代初发表的七篇文章:《对一种自律论音乐美学的剖析——评汉斯立克的〈论音乐的美〉》、《电影美学问题探讨》、《论舒伯特歌曲的时代内容》、《舒曼的音乐美学思想》、《肖邦音乐的民族内容》、《艰辛曲折的艺术道路——纪念席曼诺夫斯基诞辰一百周年》、《怀念卓越的波兰音乐学家卓菲亚·丽萨》;还有80年代中期发表的《符号、语义理论与现代音乐美学》一文。这本文集是改革开放以后出版的音乐美学专著中最具学术含量的学术成果之一。

蔡仲德. 中国音乐美学史论. 人民音乐出版社,1988

本书收入作者从1979年以来在各种刊物发表的有关中国音乐美学史的论文16篇。16篇文章分为四组:第一组(1篇),概述中国古代音乐美学思想的发展过程;第二组(4篇),论萌芽时期的中国音乐美学思想和影响深远的儒道两家的音乐美学思想;第三组(7篇),论中国音乐美学史上的三部主要文献《乐记》、《声无哀乐论》、《谿山琴况》;第四组(4篇),论影响今日音乐美学思想与音乐实践的几个重大问题。这些文章大多发表在各音乐期刊,收入本书时未作重大修改,连各篇互相矛盾之处也一仍其旧。但有几篇篇幅较长,发表时或曾有删节,或分成数篇者,收入本书时也一一恢复了原貌。

关于传统音乐与现代化关系的大讨论正方兴未艾,它关系着中国的命运。古代音乐美学思想是传统文化的有机组成部分,对它的估价也是对传统文化的估价,本书收入的16篇论文就是作者对古代音乐美学史的估价,也是作者参与传统文化与现代化关系大讨论的基本论点。

叶纯之,蒋一民. 音乐美学导论. 北京大学出版社,1988

本书作者运用信息论等新的美学研究方法,在总结音乐艺术美的历史和音乐美学思想历史基础上,以音乐媒介、音乐形式、音乐信息、音乐风格、音乐反应等五章为框架,对音乐的物理、生理、心理基础,音乐形式,音乐语言,音乐结构,音乐逻辑,音乐的主要美学范畴等理论问题,进行了系统独特的研究,对如何看待西方现代派音乐及流行音乐等现实问题也从理论上做了回答。书后还附有中外音乐美学思想述略。

蔡仲德. 中国音乐美学史资料注译(上、下册). 人民音乐出版社, 1990

本书为中国音乐美学史教学、研究提供了部分原始资料。所选限于具有美学意义的文献,其他音乐史料概不收入。入选资料按时代先后排列,分为先秦、两汉、魏晋至隋唐、宋元明清四部分。

本书对所选原文,前加简要介绍说明,后加注释、今译、附录。附录选收有关资料,不加注、译,意在帮助了解正文全貌及其历史地位。

本书注释广泛吸取了前人及今人的研究成果。凡所采用,均随处注明。

本书曾作为中国古代乐论选读课教材、中国音乐美学史课教材参考资料,在中央音乐学院试用三年,这是根据中央音乐学院油印本修订出版的版本。

张前,王次炤著. 音乐美学基础. 人民音乐出版社,1992

该书是著者多年在中央音乐学院从事音乐美学教育的基础上写作的,同时也是在音乐美学原理方面的一项科研成果。该书选择音乐美学带有基础性的一些基本问题,如音乐美学的研究对象与方法,音乐的艺术材料,音乐的形式与内容,音乐的创作、表演与欣赏,音乐的功能,音乐的美与审美展开论述。

王次炤. 音乐美学. 高等教育出版社,1994

该书由王次炤主编,周海宏、邢维凯参与编著。它是继张前、王次炤合著《音乐美学基础》之后出版的。该书的内容有:什么是音乐美学;音乐的

材料(基本属性、非对应性特征和现实基础);音乐的形式(音乐构成的基本要素、基本组织形式、音乐形式美的法则);音乐的内容(基本含义和复杂性、形式和内容的心理转换机制、内容表现与理解);音乐的表现对象(音乐与情感、音乐与文学、音乐与绘画);音乐创作(创作本质和过程、想象、灵感);音乐表演(地位与作用、主要流派、培养与训练);音乐欣赏(一般本质、不同类型的欣赏方式、能力培养);音乐的功能(非倾向性功能、倾向性功能、审美功能、历史持续性和可变性)。

蔡仲德. 中国音乐美学史. 人民音乐出版社,1995

本书是第一部全面而系统阐述中国音乐美学史的学术专著。

本书对中国音乐美学史的对象、分期,中国古代音乐美学思想的特征,中国音乐美学史中关于情与德(礼)、声与度、欲与道、悲与美、乐与政、雅与俗、儒道音乐美学思想的关系,以及研究古代音乐美学思想与建立现代音乐美学体系的关系等问题作出了开创性的论述。

作者明确指出:一、古代音乐美学思想有不少合理因素。其中儒家音乐美学思想比各家丰富,有不少东西至今仍有价值,应当继承。道家尤其是《庄子》,嵇康、李贽的音乐美学思想反对束缚,追求自由,反对异化,要求解放,蕴含确立人的主体性原则,探求音乐自身规律的可贵思想,值得重视。但传统音乐美学思想,特别是礼乐思想,以礼为目的,严重束缚音乐的发展,应当批判,使音乐回到人民的怀抱。

二、为了打破旧的体系,解放音乐,必须解放人,即必须打破人顺应自然、人民顺应统治、个体屈从群体的旧"天人合一",必须在高度生产力的基础上建立人与自然的和谐统一,在民主政治的基础上建立人与人的和谐统一,在个体本位的基础上建立个体与群体的和谐统一,必须在这三者的基础上建立新的"天人合一",即真正自由的、审美的理想境界。

三、音乐以及一切艺术都由人所创造,都为人而存在。以凌驾于人的

"礼"为本必然束缚人,又束缚音乐;以外在于人的"天"为本位,也必然束缚人,又束缚音乐。因此,为了解放人,解放音乐,必须以人为本,确立人的主体性原则,尊重人的主体地位。

四、为建立现代音乐美学体系,还必须正确对待东西方音乐美学思想。中国文化,包括中国音乐文化及其美学,与西方文化包括西方音乐文化及其美学的根本差异不在民族性,而在时代性。西方已经现代化,中国则正在从前现代向现代转变,中国需要学习西方的经验。学习西方经验首要者不是利用其方法,吸取其技巧,而是引进其先进思想以建立全新的音乐美学,根本改造中国音乐,使之由"礼"的"附庸"、"道的工具"变为独立的艺术,"灵魂的语言",使之获得新的生命,得以自由发展。本文认为,民族尚存,全盘他民族化绝无可能。担心丧失民族性就是杞人忧天。

管建华. 中国音乐审美的文化视野. 中国文联出版公司,1995

该书力求对音乐的本体存在及其意义进行文化学阐释与揭示。它以音乐文化人类学为视角,通过音乐与语言、书法、舞蹈、绘画、建筑、哲学、文学等的比较,以及审美领域中音乐美与自然美、审美的文化差异和心理学解释,将一种音乐比较文化美学的研究成果展现出来。以此为基础,作者对中国的音乐文化发展进行了宏观审视,对当代中国音乐文化进行了深入剖析,特别对后现代文化与中国当代音乐产业、音乐的雅俗关系、全球音乐文化与地方音乐文化的关系、音乐教育与文化发展等,做了有益的探究和批判。最后,作者对中国音乐传统价值进行了重估,提出反对欧洲音乐中心论和单线进化论、重构平等的音乐价值观和多元的世界音乐观念的思想。

宋瑾. 走出慕比乌斯情节——世纪末音乐美学断想. 厦门大学出版社,1995

本书是作者自选的论文集,其中收集了从 1987 年至 1995 年间的 24 篇发表在国内不同刊物上的文论。这些论文大致勾勒出作者的音乐美学观。它们是《心灵的真实——关于音乐哲学基础的思考》、《音乐世界的全息景观——音乐学论域之相关整体》、《人与音乐的文化关系——音乐文化场的观念》、《音乐的合理性》、《审美饱和与艺术发展》、《美的不可比性与审美等价原理》、《约定 · 命名 · 定义——音乐美学及其对象》等。

于润洋. 音乐史论问题研究. 福建教育出版社,1997

这本集子是继笔者 1986 年出版的《音乐美学史学论稿》后的第二本文集,它收集了笔者自 1985 年以来十年间撰写的部分论文和文章,共 11 篇。它所涉及的主要是音乐美学、音乐史学和音乐教育领域的问题。

集子的前六篇文章:《罗曼 · 茵格尔顿的现象学音乐哲学述评》、《对一种社会学派音乐哲学的考察——阿多诺〈新音乐的哲学〉一书的解读和评论》、《释义学与现代音乐美学、音乐形式问题的美学探讨》、《关于音乐基础理论研究的反思》、《历史与逻辑——音乐理论发展的两大基石》,主要讨论音乐美学方面的问题,其中涉及西方当代几个重要学派的理论,也涉及笔者对某些重要音乐美学问题的探讨,以及对我国音乐理论研究现状的一些看法。中间三篇:《现实苦难的表现与王国长存的讴歌——巴赫〈受难乐〉与亨德尔〈弥赛亚〉的社会历史内涵的比较》、《歌剧〈特里斯坦与伊索尔德〉前奏曲与终曲的音乐学分析》、《柴科夫斯基音乐的永恒魅力》,则是讨论音乐创作问题,它涉及的是 18、19 世纪以来西方几位重要作

曲家和作品的研究。最后两篇:《美国专业音乐教育考察报告》、《对高等专业音乐教育问题的思考》,是笔者从事音乐教育工作过程中的思考和认识。

茅原. 未完成音乐美学. 上海人民出版社,1998

该书第一章探讨音乐美学的学科性质,认为它具有美学和音乐学的双重属性,并从学科的诞生开始,探讨真善美的关系以及学科的研究对象、研究方法、研究目的以及研究意义等,还提出了学科质疑和一些相关问题,并阐明对待传统哲学美学的态度。第二章的内容是音乐价值论,对价值评价、构成、取向、目的性等问题分别进行阐述,并就其性质——开放性系统或封闭性系统进行探讨。

修海林,罗小平. 音乐美学通论. 上海音乐出版社,1999

全书从整体上分为中、西音乐审美意识的历史与发展和音乐美学理论两大部分,故曰"通论"。全书从本体论、认识论、实践论、价值论这四个相关的领域建立音乐美学哲学基础,此"四论"也构成了全书各章理论研究的内在逻辑联系。书中第一、二章系统阐述了中国古代和西方音乐美学理论的主要内容及其历史发展轨迹,第三至第七章分别对音乐的存在方式,音乐美学中的情感情绪问题,音乐创作、表演、传播中的立美审美问题,音乐美的鉴赏,音乐美与价值(包括美育理论)等问题进行了深入的研究,并均有不同于他人的立论。

何乾三. 何乾三音乐美学文稿. 中央音乐学院学报社,1999

此书是何乾三病故之后由钟子林编辑而成的。书中收集了何乾三生

前发表的文论和在中央音乐学院教授音乐美学课程的讲稿。从某种意义上说,该书为中国的西方音乐美学史研究和教学提供了一份珍贵文献,是填补空白的重要著作之一。

于润洋. 现代西方音乐哲学导论. 湖南教育出版社,2000

本书是一部关于现代西方音乐哲学问题的专著,“音乐哲学”这个术语既包含音乐美的问题,亦涵盖一系列更为广泛的涉及音乐艺术本质的问题。因此它是一本集现代音乐哲学、美学、史学于一身的系统而严密、详尽而精练的著作。它的目的在于通过对西方音乐思想发展的整体脉络和内涵的揭示,在更高的层次上深化对整个西方音乐文化的认识。而最终目的,还在于通过对西方学术界对音乐本质问题的各种看法的清理和反思,使得我们能够在一种审慎和批判的前提下,使这些有关的思想资料为我们所借鉴,从而使我国的音乐理论建设达到更高的水平。

(音乐美学部分文献收集参与人员:周晓楠、刘研、孙琦、王维、陶莉)

四、音乐社会学

（一）论 文 部 分

1.论 文 目 录

曾遂今.试论民间歌曲的走向.乐苑,1982;2:12—15

曾遂今.“艺术生产竞争”与“欣赏比较”——再论民间歌曲的走向.乐苑,1984;1:15—18

曾遂今.试论民歌概念内涵的发展与转化.音乐探索,1985;1:62—69

曾遂今.音乐社会学问答.中国音乐,1986;1:68—70

孙学武.科技时代工业社会呈现出的音乐文化现象.乐府新声,1986;3:15—22

曾遂今.开展音乐社会学研究.人民音乐,1986;9:5

曾遂今.国外音乐社会学历史与现状.人民音乐,1986;3:25—28

曾遂今.音乐社会学研究对象初探.音乐探索,1987;1:42—45

曾遂今.时代·现实·社会责任:当代音乐听众抽样考察报告.中国艺术研究院研究生部学刊,1987;2:38—45

曾遂今.音乐听众分类的理论与实践.中国音乐学,1987;2:21—30

金经言.国外音乐社会学研究简况(1).音乐学术信息,1987;2:4—5

曾遂今.音乐社会学问思录.艺术广角,1987;3

曾遂今.音乐社会学研究.文艺研究,1987;3:48—49

金经言.国外音乐社会学研究简况(2).音乐学术信息,1987;3:15—17

金经言.国外音乐社会学研究简况(3).音乐学术信息,1987;4:10—11

金经言. 国外音乐社会学研究简况(4). 音乐学术信息,1987;5:16—17
金经言. 国外音乐社会学研究简况(5). 音乐学术信息,1987;6:11—13
曾遂今. 音乐社会学研究对象论. 马克思主义文艺理论研究,1987;11:180—195
金经言. 国外音乐社会学研究简况(6). 音乐学术信息,1988;1:14—15
曾遂今. 中国当代城市民歌的复苏及其特点. 艺术与时代,1988;2:28—35
曾遂今. 音乐流行考析. 音乐研究,1988;2:68
金经言. 国外音乐社会学研究简况(7). 音乐学术信息,1988;3:3—5
金经言. 国外音乐社会学研究简况(8). 音乐学术信息,1988;4:3—6
金经言. 国外音乐社会学研究简况(9). 音乐学术信息,1988;5:8—10
金经言. 国外音乐社会学研究简况(10). 音乐学术信息,1989;1:1—3
金经言. 国外音乐社会学研究简况(11). 音乐学术信息,1989;4:1—3
金经言. 国外音乐社会学研究简况(12). 音乐学术信息,1989;6:20—21
杨晓勋. 中国流行音乐传播预测的理论与实践. 中国音乐学,1990;4:96—99
曾遂今. 从中国音乐的社会学问题看传统. 见:首届中苏双边学术会议论文集,
文化艺术出版社,1992;166—186
〔英〕德里克·B. 斯科特著. 张洪模译. 90 年代的音乐与社会学:一个评论界的
变化的前景. 中国音乐学,1993;1:131—144
余兰森. 荀子《乐论》与音乐社会学. 黄钟,1993;4:17—27
金经言摘译. 阿多诺的音乐听众类型. 中国音乐学,1994;2:124—130
金经言. 外国音乐社会学历史发展概述. 见:音乐学文集,山东友谊出版社,
1994;1189—1225
李业道.《乐记》的社会学和音乐学. 人民音乐,1995;10:23—27
曾遂今. 中国笛文化. 乐器,1995;4:6—9/1996;1:6—8
曾遂今. 音乐传播新探. 中央音乐学院学报,1996;1:57—65
曾遂今. 社会音乐生产本质结构引论. 音乐研究,1996;3:77—84
曾遂今. 音乐社会学学科建设论要. 中国音乐学,1996;4:5—10
〔德〕克奈夫著. 金经言译. 音乐社会学的现状问题. 现代乐风,1997;增刊
曾遂今. 关于音乐编辑科学定位的思考. 黄钟,1997;4:5—11

叶林. 群众歌曲、通俗歌曲、流行歌曲的历史沧桑. 音乐研究与创作,1998;4:74—88

金经言译. 音乐社会学. 黄钟,1999;1:67—73/1999;3:41—48

曾遂今. 传播与旋律. 见:旋律研究论集,文化艺术出版社,2000;337—348

2. 论 文 提 要

〔英〕德里克·B. 斯科特著. 张洪模译. 90 年代的音乐与社会学:一个评论界的变化的前景. 中国音乐学,1993;1:131—144

作者在本文中指出,社会学的理论和音乐史研究的方法论的重要性在近十年来大大增长了,标志着背离了以前音乐社会学的论点的一个 80 年代音乐社会学突出的特点是关于群众文化思想腐蚀的论述,这曾经是精英统治论者和区分群众文化与列宁主义无产阶级"第二种文化"的马克思主义者的理论台柱。新的文化理论的研讨导致音乐美学的危机、现代派的理想主义的破灭、对解释音乐历史所用的方法产生怀疑。积极的方面是:在音乐的社会意义方面做了许多工作;盛行的文化相对主义对于我们更好地了解和鉴赏非西方文化特别有益。

余兰森. 荀子《乐论》与音乐社会学. 黄钟,1993;4:17—27

作者在文中表示,重读《乐论》后,深为中国音乐长河中音乐社会学研究的深度与广度所折服。在中国古代音乐文献中,像《乐论》这样论述音乐与社会关系的论著数不胜数,要真正认清中国音乐发展的现象与规律,我们不能不从音乐社会学的角度去研究这些论著,从中找到音乐发展的社会学根源,包括政策、制度等对音乐的影响。我们还可以发现中国音乐在多大程度上是按照音乐艺术自身轨道发展的,在多大程度上是人为地越艺术之轨以致翻车停滞不前的。这对于研究中国音乐社会学史和建设

今日的中国音乐社会学学科也有着极其重要的现实意义，对重新认识音乐史及音乐美学史也有着迫切的积极意义。

曾遂今.音乐社会学学科建设论要.中国音乐学，1996;4:5—10

本文认为，音乐社会学，就是一门研究、认识、了解音乐的社会运动全部过程的学科。音乐社会学已超越了“静态”的音乐社会观念而对“动态”的音乐现象——音乐向社会的交织、音乐与社会的“结合部”、音乐向社会的作用过程进行认识与清理。“音乐社会学”与“音乐社会观”两个词组仅一字之差，表现出了两种不同的概念内涵。前者是一门学科，在这门具有相应结构体系的学科中，研究相关的音乐运动过程；后者是一种观念，这种观念表达了一种音乐的本质。而对音乐本质的探寻，是音乐美学的学科职能。

曾遂今.论音乐从职人员的职业道德.艺术通讯，1997;1:25—28

本文认为，在当代中国的音乐艺术生产活动中，无论是国家文艺工作者，还是社会个体型的音乐从艺人员（如流行歌手），他们都是以音乐的职业活动方式来丰富音乐生活内容。为此，在他们的职业活动中，就必然有一种规范性的、原则性的东西，如一定的信念、习惯和遵循的某种传统准则来评价和约束其行为，从而协调音乐从职者与社会之间、音乐从职者相互之间的和谐与统一的关系。

在文章中，作者指出，对于从事音乐职业活动的音乐从职人员，他们本质是处于“千目所视，千手所指”的社会环境之中。这就是说，社会不但是以高度的注意力，观察着音乐从职者的艺术行为，同时，社会更以高度的注意力，观察着他们的职业道德。因此，音乐从职人员在社会中价值的实现是与音乐职业道德意识的强化密不可分的。在当代，音乐从职人员

只有在具备相应职业道德的条件下才能科学地遵循艺术规律，全力地从事音乐艺术生产实践并得到社会普遍的支持；音乐从职人员也只有在具备相应的职业道德基础上，才能以宽广的胸怀、惊人的毅力，以及对生活和社会深刻的观察和敏锐的艺术思维来从事自己的职业活动并推动整个社会音乐事业向前发展。因此，我们又可以进一步认为，音乐职业道德是音乐从职人员的立身之本和他们的人格力量与精神品格的具体表现。可以这样断言：职业道德，更是他们的灵魂。

曾遂今. 关于音乐编辑科学定位的思考. 黄钟，1997;4:5—11

本文从音乐社会学和音乐传播的角度宏观地考察音乐编辑环节，并从历史出发，分析音乐编辑程序在社会音乐生产体系中的合理性和科学性。文中概略地描述出音乐编辑环节所经历的历史发展过程，由此而关注和正视到中国古代伟大的思想家、政治家、教育家和儒家学派创始人孔子，作为中国最早的音乐编辑家这一有意义的历史事实。在此基础上力求对音乐编辑系统进行科学分类，并提出音乐编辑从职者所应具备的基本主体条件。

3. 论文选登

曾遂今. 试论民歌概念内涵的发展与转化. 音乐探索，1985;1

我曾在《试论民间歌曲的走向》（见《四川音讯》1982 年第 2 期）一文中，对生产力发展到某一阶段而导致民歌消失的现象提出一些见解。这里，再从社会学与美学的角度，就民间口头创作的实质及其产品的特点、在社会主义条件下专业与民间口头创作无意识的“艺术生产竞争”、一个地区群众心理上进行的专业与民间的“欣赏比较”三个方面发表一些浅见。

一、民间口头创作的实质及其产品的特点

(一)民歌的口头创作方式,就其实质来看,是"个人口头"呢,还是"集体口头"? 19 世纪以德国格林兄弟为首提出"群众合作说"(the communal theory)的观点。他们认为,民歌就其本源来说,是人类早期一团团混杂的老少男女,在集会时不谋而合地踏同样的舞步,产生同样的思想,唱同样的歌调,这是基于他们有一颗"集团的心"。即,民歌的"口头,即兴,集体"创作,完全排斥了个人因素,是"不谋而合"的集体创作。这显然是不合情理的。从人类学、语言学、社会学的大量研究工作中证明,不少人类精神文化成果都以不同的形式体现于一人创作,然后辗转创作于群众之中。美国进步文艺批评家路易斯·哈拉普认为,"人民作为一批积极的听众来参加创作,而这听众全体有一个歌者作代表。因为歌者是起源于人民中的,他的意识和他们的意识是一致的,他就用他们的词汇、音调和节奏去表现他们的情感、欲望的心愿。"事实确是如此。民歌在其纵向——历史流传中,或在横向——地区展延中,无数人对它进行加工,再创造,形成了一个"集体"的创作过程。但根本说来,在这"集体"的前面总有一个具有较高艺术才能的"第一创造者"进行情感的激发,题材内容的提示和形式的草创。他以积极的态度置身于现实生活中,在丰富的现实生活面前获得感性认识,通过思考,确定否定或肯定的态度,从而引起心理上的情感体验,再把情感物化为语言与音乐结合的民歌。然而这种物化过程带着口头性、即兴性,这是由于历史上科学、技术、文化对人们的限制以及民歌创作者所处的阶级地位所至。若干世纪以来,不少传统民歌的基本模式存在于人们的大脑记忆中,又通过一代代口传心授地流传。这种口传心授以及实际应用时的即兴发挥,往往形成民歌在音调、音高、旋律、节奏、结构、速度,以及词汇、歌词内容方面的"游移"。尽管千变万化的社会生活决定千变万化的音乐形象,尽管音乐形态也进行着不同的变异,但一个地区民歌风格的总特点总是接近一致的。对一个地区说来,典型的传统民歌在游移基础上的风格单一,是民歌口头创作产品的第一个特点。

（二）不少山区民歌的旋律音调与地方语言音调紧密相连，民歌的旋律趋向于对语言的直接模仿，趋向于忠实地反映人声及周围的声音音调原形，它是一种音乐艺术的早期形态。音阶、调式还没有真正从某些自然主义成分较重的艺术雏形中抽象出来，固定下来，因而不能形成完整的、严密的音乐思维与逻辑体系，不能形成既不失去原有的语言音调的生动表现力，又具备为严格的音阶调式所制约的旋律的艺术歌曲。这类早期形态的民歌我们是屡见不鲜的：叫卖歌谣、宗教歌曲、某些西南少数民族带宣叙性的吟诵诗、儿童歌谣以及某些山歌。即使是目前活跃在电台、舞台上的一些艺术性很强的民歌，如果一旦离开舞台，脱离专业工作者的艺术再创造与加工处理，回到本民歌的故乡，由民歌手用他们纯朴的嗓音，地道的方言演唱，此时民歌就脱离了专业工作者对语言音调进行的概括性的抽象，对音阶、音列、调式科学的固定，我们马上就感到这些民歌带有的乡土方言与字调，给人一种相对的纯朴粗糙感。为此，我认为，不少民歌的本来面貌，在艺术性上是较原始的。

口头创作的民歌，基于方言音韵特征，显示出游移性基础上的风格单一性（指一个地区）、艺术的原始性，这是口头创作产品的两个重要特点。

二、专业与民间创作上的"艺术生产竞争"

竞争，是自然界的一个普遍现象。竞争规律，既适用于自然界，也适用于社会经济生产，同时也适用于科学、艺术。在阶级已立的社会里，口头创作与剥削阶级的专业创作之间，是无竞争可言的。它们之间虽然是阶级对立的一种表现形式，但各自追求不同的艺术目的。《诗经》中的"风"，不少作品反映了人民对统治阶级的抗议，也表现了他们纯真的爱情。陕北老百姓说："信天游，不断头，断了头，穷人无法解忧愁"；四川的船工们说："不喊号子闷闷愁愁不新鲜，不喊号子上水下水搬不动船"。民歌是为劳动人民生活的需要而存在。而历代庞大僵化的雅乐，使统治者在阶级感情、审美趣味上不仅对立，而且音乐在他们头脑中的价值观也不同。因此剥削阶级对"下里巴人"的口头作品不屑一顾，嗤之以鼻，而劳动人民对

"阳春白雪"的内涵情调,也置若罔闻。他们双方各得其乐,分道扬镳,各有自己的音乐审美对象。

然而,我们也不能忽视双方相互联系的事实。唐开元宜春院许和子勤政楼上在唐玄宗面前向十万民众引吭高歌,"喜者闻之气勇,愁者闻之肠绝",说明为统治阶级所利用的音乐,也有来自民间的,在此基础上加工出来的专业音乐,也影响着民间的审美情趣。周王朝健全收集民歌的制度,汉代"乐府"的设立,隋唐宫廷燕乐中的清乐,都说明民间音乐也有为统治者中看中的部分,但是二者之间的相互吸取,都是为阶级的范畴所用,在本质上是没有竞争现象的。

在社会主义条件下,阶级对立关系不存在了,专业音乐与民间音乐面临的对象,都是广大的人民群众。口头创作与专业创作,都有共同的目标:反映日新月异的丰富的社会现实,二者同样实现教育、认识、审美的愉悦的作用。由于目的性相同,口头创作与专业创作之间,无形之中出现"艺术生产竞争"趋势,这种竞争,表现于形式的完美性为根本目的。

口头创作的民歌,对一个地区来说,具有风格的单一性,而以艺术的原始性为特点。口头创作产品在数量与质量上,都不能和专业创作的艺术歌曲(其中也包括各地的,经过艺术再创造的"舞台民歌")相抗衡。来自于人民,思想感情与人民一致,受过专业艺术训练的音乐工作者,他们的职责和民歌手一样:反映现实生活。优秀的专业创作歌曲,吸取了各地民间音乐的精华,在内容与形式上带有更大的普遍性、典型性、概括性。它们通过"大众传播媒介"(指电影、广播、书刊、专业艺术表演等)传递到农村,无疑会对当地口头创作产生影响,是一种刺激。但是,更多地将导致民歌手心理上潜移默化的变化:他们会感到自己"产品"的"消费者"日益减少,接班人奇缺。因此他们以这种口头艺术生产方式也逐渐失去信心。这是无意识的"艺术生产竞争"导致的结果。

三、欣赏比较

黑格尔把"比较"作为找出对象之间的"异中之同或同中之异"的科学

研究的方法论。而在人类生活中,又普遍存在一种并非这么严格地寻求对象的“差异点”与“共同点”的科学比较。人们从实用功利出发,进行着事物的某种选择。比如,今天大家购买价廉物美的涤棉绸,而不再自己去纺线织布。比较、选择,在社会生活当中,就是人们对事物前后的认识评比而决定自己的取舍行为。

一个地区的口头创作民歌,由于风格、形式的单调原始,给人们带来的联想无论如何没有优秀的专业创作歌曲丰富生动,揭示于人们对社会生活的认识,没有后者深刻,这必然要导致一个地区欣赏者心理上对前后两者的比较、选择活动。“欣赏比较”,决定对象的取舍,对对象的“艺术生产竞争”进行评判。民间口头创作生产的“消费者”减少,决定了这种生产方式的衰落。需要重申的是,我在前面所做出的口头创作民歌风格单一,艺术原始的判断,绝无贬意,而是把它摆到今天的历史时代作个相对比较而言。

在人们的“欣赏比较”中,起重要作用的是审美活动中的“艺术初感”。“初感”,即审美对象进入感官的最初的感受,它给人的感官带来一种最初的刺激。作曲家们呕心沥血地寻求风格的新鲜,探索形式的创造,就是为了给人带来音乐上的新鲜感。一个地区的农村群众,对优秀的专业群众歌曲(特别是很多易于上口的独唱声乐小品,新中国成立以来这类作品很多)总有一种耳目一新的感受。人的好奇,就是人对新奇、新鲜的爱好。人们以艺术的要求就是日新月异,永不重复。艺术,就是在追求新鲜中前进,在永不重复中发展。尽管经济文化比较落后是我国现实的国情,但是在我国,社会主义性质的“大众传播媒介”几乎已席卷农村,它扩大了人们的视听范围,开阔了人们的知识视野,促进了人们认识事物的深度与广度。在这“大众传播媒介”的包围之中,仿佛世界变小了,地区之间、民族之间更近了。知识、文化的信息交流,千里之遥,如近在咫尺。这是导致人们思想方式、生活节奏变化的重要原因。为此,人们的审美选择,特别是农村新一代农民的审美选择已出现时代的特点。民间、专业之间的“欣赏比

较”就是在这样的时代背景下产生的。

民歌艺术的衰落，不只是旧有民歌的内容的不可重复和社会功能的消失，如果只是这样理解的话，那么新的社会条件下民歌艺术会出现更大的繁荣。事实是，民歌艺术的衰落意味着传统的“口头，即兴，集体”创作方式的根本衰落。这种创作方式衰落的原因，就是在特定的历史背景下的“艺术生产竞争”与“欣赏比较”所致。

这里需要提出，第一，对“竞争”与“比较”的理解，不要形成“一刀切”的理解，它们是一种长期的、缓慢的、模糊的过程。第二，再一次强调，传统民歌的衰落，是一个非同步的过程，它也是长期的、缓慢的、模糊的。不能因为现阶段有的地区民歌局部的繁荣而否认衰落的总趋势。

结束语

民歌艺术，在特定的历史时期内，曾闪烁出它夺目的光辉，曾显示了它强大的社会作用。千百年来，无数不知名的民歌手，用他们的勤劳与智慧，用他们的理想和渴望，用他们血和泪，谱写了中国历史的篇章，走完了口头创作的历程。他们默默地为中华民族音乐文化贡献出了光和热。我们缅怀他们！

认识民歌艺术发展的辩证规律，认识特定历史条件下的民歌衰落趋势，了解产生这种趋势的原因，对于我们加紧收集、整理即将逝去的口头创作民歌具有重要的现实指导意义。回顾漫长的历史，有多少珍贵的音乐艺术作品我们已领略不到它们真实的原貌了。千古觅源，古谱寻声，我们只有从古人无意留下的残缺的乐器和有限的文字记载中去探索。音乐艺术的特殊性给我们带来了极大的困难。难道我们还要为子孙后代继续带来历史误会吗？我们要自觉地为若干世纪以后的人类，积累丰富的音乐音响文物，作为他们研究、继承、发展音乐事业的重要依据，这就是我们目前加紧收集、整理民族民间音乐的原因。

曾遂今. 音乐传播新探. 中央音乐学院学报,1996;1

对社会音乐传播现象的考察与梳理,是当代音乐社会学研究的重要课题。

什么是音乐传播?当代有什么样的音乐传播?这些音乐传播对我们的社会音乐生活有什么样的影响?本文力图从音乐传播的原始形态分析入手,来探讨我们试图了解的问题。

一、音乐传播的概念与功能

在人类的社会生活中,作为一种客观存在的信息,传播是人的社会交往、社会互动和社会现象产生的重要前提,更是社会得以形成的基础。"传播"一词是英文 communication 一词的汉译,其意思是思想、观念、意见的相互交流。该词源出于拉丁语 commumis,含意即共同分享,同时也与英语 community(社区)有共同的词根,可见传播现象与人类社区密切相关。没有传播,也就没有社区。反之,没有社区,也就没有传播。为此,在传播学学科中,学者们对人类传播(humancom munication)所下的定义是:两个人或两个以上的人之间的一种分享信息关系。其目的是谋求信息、劝说、指导(教育)和娱乐。在对传播的理解中,"分享信息"或"共享信息"表现出人与人之间传播关系建立的重要前提。传播关系是传播与接受双方表现出对某种信息的部分或全部确认、理解。正常、合理的传播关系是"传必求通"。传而不通,则证明没有建立起正常的传播关系。

音乐传播及其物质技术基础的发展,与人类的所有信息传播同步。但是作为音乐在形态、意识领域中的特殊性,音乐传播也表现出它特殊的品质。

在我们的社会生活中,任何音乐现象都离不开音乐传播。在这些现象中或现象后面,音乐信息(音响形态的或乐谱形态的)所运载的传播者

的音乐意图、音乐思想在为人们“分享”（部分地理解）或“共享”（较完整地理解）。这样一种“传而必通”的人与人之间的音乐关系，是一种音乐的传播关系。因此音乐传播是音乐现象得以存在、音乐作品得以实现其功能的人的一种社会行为。这种社会行为最简单的表现是一个人将音乐作品以特定的形式传送给另外一个人。当音乐接受者的生理感官接受了这些音乐信息并产生心理效应（理解）后，将某种反馈信息（心理效应后的情绪表现）传递给传播者。

人类几千年来的社会音乐实践，其本质就是音乐的传播实践。在以天文数字都无法统计的无限次的音乐传播链条中，各民族、各地区的若干音乐风格体系、音乐调式框架和无数闪光的音乐艺术作品得以产生、认可和确立。音乐的传播，把人类所处的时空环境已装点得五彩缤纷。没有音乐传播，就没有人的音乐。在广阔无垠的时空领域中，音乐传播深化了人们的艺术思维，并使音乐成为人类最宝贵的精神财富之一。音乐传播，对过去、对当代和对未来已产生或将产生极其深刻的影响。

音乐传播具有如下社会功能：第一，它满足、实现了各个时期或时区、各个民族或地区、各个社区或各阶层、各年龄结构与职业结构的人们对音乐的需求，并实现了音乐对人的多种形式和多方面的影响。音乐传播是音乐功能全面实现的基本条件。

第二，音乐正向传播与反馈（传播）的长期双向交流，使民族的、地区的或历史的音乐风格得到群体的共同认可并以相对稳定的形态崛立而成为民族民间音乐艺术独特性的标志。

第三，音乐正向传播与反馈（传播）双向交流的和谐完美与否，是检验音乐家的艺术创造成果在他所面对的时期之内和他所力图征服的听众面前是否成功的尺度。在透明性的音乐传播（详见后述）中，反馈信息是积极的、能动的，那么他的创造是成功的。如果反馈信息是消极的、僵化的，那么他的创造是失败的。

第四，音乐传播是保存音乐风格或音乐艺术作品的唯一技术手段。

由于有了音乐传播,音乐才得以保存下来,使它有可能在空间扩展,在时间中延续,并成为人们艺术继承、革新行动的现实依据。在人类社会发展早期,在没有任何传播媒介条件下,音乐传播是唱奏者与听者之间面对面的传播。唱奏者的音乐信息直接输入听众耳朵并在听众的大脑神经元中记忆与储存。在群体的"接力传播"中,音乐保存下来了。而具有现代大众传播媒介的当代音乐传播,比如一张张唱片,其功能是为了音乐家的歌声在时空海洋中永不消失并永远嘹亮如初的保护神。

二、音乐传播的基本模式与民间音乐传播

大量的民间音乐现象使我们可以推测出在人类社会漫长的历史发展中音乐传播的原始形态。音乐传播的原始形态反映出音乐传播的基本模式。在这种基本模式里,参与音乐传播行为的人只包括音乐传播者(创、唱、奏)和音乐受传者(听众)。音乐传播者将音乐信息传播于受传者,受传者接受音乐创造物并以相应的方式发出反馈信息并以此反馈协调音乐传播者的行为。这好像两个圆相交,一个圆代表音乐传播者,一个圆代表音乐受传者。两圆圆心的连线的长短则代表传、受双方的心理距离及信息反馈的灵敏度。而两圆相交的阴影部分表现出音乐传播者和音乐受传者对音乐信息的"共享"状况。两圆相交的面积愈大、两圆心连线愈短,说明传播行为的成功率愈高。在两圆相交的阴影部分表现出音乐传播者的创造性成果能与音乐受传者的接受心理状态相吻合。如果两圆接近重合,其两圆相交的阴影面积趋大,这也就更说明了音乐受传者较全面地接受、理解了传播者的艺术创作意图与创作成果。此刻线段愈短,表现出传、受双方感觉的贴近以及信息反馈的迅速与积极、兴奋的特点。在音乐传播的传、受双方心理距离很小的情况下,听众方面的精神状态往往是积极、主动与活跃的。听众在聆听音乐时所谓"三月不知肉味"(孔子语)的情绪感觉和所谓"如醉如痴"的精神状态,均是传播中的一种积极而能动的信息反馈。这种反馈现象将有力地促进传播者按照他成功的轨迹继续运作他的传播创造活动。两圆相交的阴影面积很小甚至完全没有相交,

则说明了音乐传播中“传而不通”的后果。此刻线段很长,是因为传受双方的心理距离相去甚远,同时也不可能有积极、主动、活跃的反馈现象。

民间音乐传播体现着音乐传播的基本模式。对民间音乐传播过程与特性的分析,可以加深我们对音乐传播原始形态的了解。

音乐传播的基本模式,只表现出传、受双方两种最本质的要素以及两要素之间的关系与距离。如果在这种模式中,传、受双方之间除了声音传送的空气媒介外没有任何媒体和人的介入,这种传播形态我们称为音乐的原始传播形态。早期的民间音乐传播表现出音乐传播的原始形态。它有如下的三种特性:

传播过程的接力性　美国人类学家基特里奇教授(G. L. Kittredge)根据自己长期对很多民族的观察研究,指出了民歌的形成过程是一个“个体→群体”的创作过程。现代波兰音乐学家卓菲娅·丽莎把这种认识抽象到理论的高度,她说:“一部民间音乐产品的最初形态产生于某个个人的冲动。但是在这之后,它经过了集体过程中其自身特性的积累,经过了无数次的演唱和许多不同人们的锤炼润色才逐渐形成。因此它是集体的产物,是群体的表白。它并不具有一部音乐作品所具有的那种个人的、不变的性质。它的变体性,非同一性正是由此而来的。”民歌的“个体→群体”的口头传播过程,无论在空间或在时间延续中,均表现出一种“口→耳(思维)→口→耳(思维)→口……”连环传播过程。无数人用他的生理器官口与耳以及大脑的思维活动加入到这个流动的“链条”中。我们在中国各地的民歌考察中,也充分洞察着这无形“链条”中的接力性特点。“个性→群体”的口头接力式传播,传播人数逐次增加,传播队伍日趋膨胀,而使一种具有生命力的民间音乐产品活跃地流动于社会之中。

民间音乐的接力传播,是早期保存音乐风格或民间音乐产品的唯一技术手段。在没有乐谱和其他传播媒介出现的条件下,民间音乐的这种动力性流动(同时代的空间传播或历史性的世代相传)带来了储存、保存音乐的效果。当个体的音乐意念、艺术灵感诉诸社会并得到周围的共鸣,

接力性的传播就有可能开始，这种传播的内容就再也不会无影无踪。几千年来，民间音乐就是这样来保留和储存自身的。

传播效果的模糊性　一个地区或一个民族的民间音乐接力性传播，本质是群体记忆、群体创造、群体传播。其结果是形成了一个庞大的音乐储存体系，造就了一个流动“活媒体”，并像一张又一张“求同存异”的风格“唱片”。在某种较为稳定的风格框架下，民间的接力传播过程是一个各取所需、各自修改、各自润饰加工的过程。当然，在人类进入文明时期以后的很多民间音乐传播，在门户、派系、师承关系的流动线条中，尽管有要求较为严格的传承规范，但那种“口传心授”的研习方式，仍然使民间音乐处于流动与变化当中。这种变化，显示出传播效果的模糊性特质。当甲把音乐传给乙，乙又把音乐传向丙，而丙得到的音乐信息与甲最初传出的音乐信息相比，已带模糊特性。乙针对甲的音乐，记取或记住了自己需要的、感兴趣的、习惯的东西；而当乙充当了传播者后，他又可根据他的储备和传播对象的要求将作品创造一番后传给丙。民歌本体的变异性，也就是民间音乐传播效果的模糊性。我们在民间音乐的调查采访中，能明显地感受到民歌在空间传播中的这种特性。

传播手段的透明性　在民间音乐传播中，传、受双方的关系与我们当今的大量传播关系相对比，有一个最本质、最重要的特点。即传、受双方在进行音乐传播行为的过程中，始终保持着近距离的、面对面的位置关系。这当然首先是声音传播的物理特性所决定的。尽管有的山歌本身就在户外传播（如《信天游》、《爬山调》、《飞歌》等等），传播双方的距离似乎较之室内更远，但这个距离仍然是达到声音清晰度的正常距离。这是对“近距离、面对面”的第一层理解。对“近距离、面对面”的第二层理解是心理状态的。这在民族或民间的风俗节日活动、爱情游戏中，心理状态的“近距离、面对面”表现得十分明显。我们把这种在音乐传播中传、受双方没有人为阻隔的“近距离、面对面”的距离特性称之为传播手段的透明性。

音乐传播原始形态的透明性特质，是人类音乐艺术在社会群体中真

正得到交流、理解、“传通”的重要条件。音乐的这种透明性传播，有如下永恒不变的闪光点：

第一，透明性的传播，能使传播者准确地洞察、了解到受传者的心理状态，并根据自身的储备和能力水平，以最小的心理距离传播（创造）出受传者所需要的音乐信息。

第二，在透明性的传播中，传播者在处理这些音乐信息的同时，也在启动另一种情感机制。即，他没有机械、刻板地进行音乐音符、语言音响外壳的陈述，而是通过非言语交流手段如面部表情、目光、姿势、手势、体位动作等恰当的、得体的、微妙的运用来强化音乐形象的表达。这些非言语交流手段与音乐融汇成了综合的、听视结合的艺术信息，表现着音乐形象在完美与深化并力图叩响受传者心灵共鸣的钟声。只有“近距离、面对面”的条件下，受传者才能接收到这种综合的艺术信息。

第三，音乐传播的本质，是传、受双方共同对音乐形象的塑造与认可，并充分显示出人的创造性智慧和成功后共同获得的喜悦感。只有音乐家和听众在一起的时候，这种相互感染的喜悦感才能最大限量地迸发出来。美国剧作家让－克劳迪·万·伊塔里（Jean－Claude van Itallie）在他的一个剧本序言中曾说：“戏剧的原始宗教职能是把人们结合到一个原始公社的宗教典礼中来，在那里，演员在某种意义上是祭司或主持宗教仪式的教士，而观众则被吸引参加和演员一起表演，如同共享圣餐一般。”透明性的音乐传播，体现了音乐在原始氏族社会中传、受双方的共同参与；透明性的音乐传播，在当代仍然要表现着这种参与。

第四，在透明性的传播中，传播者能迅速、充分地摄取到受传者的反馈信息并根据这些反馈（如现场情绪的热冷、共鸣指数的高低或共同参与的烈度等）对传播进行修正或强化。很多原始部落、原始民族的“歌、舞、乐”结合的形式与“一唱众和”愈演愈烈的狂欢场面，均是在“近距离、面对面”条件下的反馈情绪所推波助澜地促成的。

尽管当代音乐传播媒体不断涌现并急剧革新，但原始传播形态中合

理而本质的内核透明性一直沿袭到今天。

三、音乐传播媒介与音乐传播

大众传播媒介亦称大众媒介(Mass media of communication)。它们是作为广泛扩散的信息的物质载体,其中包括印刷媒介(Print media)和电子媒介(Electronic media)两大类。印刷媒介如报纸、杂志和书籍、文件等;电子媒介如广播、电视、电影等。有的专家形象地比喻:大众传播媒介是在地球上生命的漫长一天的最后一秒钟才开始出现和被利用的。即,从语言到文字——几万年;从文字到印刷,几千年;从印刷到无线广播和电影,几百年;从第一次试验电视到从月球播回实况电视,五十年。音乐的传播,也伴随着人类信息传播手段的发展轨迹展现着深刻的变革过程。

乐谱媒介 在音乐传播的原始形态中,没有人为的传播媒介的参与。而长期的传播实践,又促使人们为了克服传播效果的模糊性,开始研究音乐的记录方式。为此,乐谱出现了。实用的乐谱是用文字、符号或其他方式模拟、代表着音乐创作中音的高低、长短或器乐演奏中的指法等来记录乐曲的一种技术手段。人类各种形式乐谱的出现,标志着流动着的音乐可以以某种形式固定下来。由于这种固定,音乐可以较完整地“储存”和较精确地在时空中流动。从严格意义上讲,在音乐的传播历史中,乐谱是最早出现的音乐传播媒介。乐谱的本质,是音乐音响信息各要素及其组合的运动过程以符号或模拟的形式描绘下来。A 创造的音乐形态,通过乐谱,可以较清晰地传播给 B、C、D……这样一来,乐谱在克服音乐传播原始形态的模糊性方面已进了一大步。

在公元前 30 世纪到公元前 21 世纪古埃及的第一次音乐文化高峰期,有“手势谱”的出现。在古埃及的象形文字和神话中描述了这种“手势谱”:指挥向乐队乐师或唱队队员用手势、身体动作来表明某一音程、节奏或旋律过程。“手势谱”的实质是在挥舞手势、体位,人的大脑中已经较完整地记忆了音乐作品,他以手势、体位的运动形象地再现作品的起伏构架、启发唱奏者的音乐记忆进而由唱奏者再现作品。故“手势谱”起到了

传播音乐的功能。

在古埃及文字出现以后，文字开始担负传播歌曲的功能。在古代中国，也有类似的记录。杨荫浏先生对春秋时期《诗经》如《国风·召南·野有死麇》的考察研究后，能解读出这些歌曲的结构形式。尽管旋律曲折无法了解，但音乐的另一部分形态却清晰如例。如果把以上理解为一种早期的乐谱。我们姑妄暂称为“结构谱”。

人类远古有结绳记事的事实。我国南方山区有以绳为结的“结绳记谱”现象的“活化石”发现。为此我们似可推测历史上曾出现过“绳结谱”。

在欧洲中世纪曾出现较前述记谱方式更为完美的“纽姆谱”(Neumes)。这是一种早期用于天主教歌曲的模拟乐谱。其特点是在歌词上面以多种曲线、点与线组成起伏多变的形象符号，类比着音乐的起伏走向。而这种类比音乐符号在我国古代(据推测约周秦以前)就有一种称为“曲折谱”的记谱方式。在藏族宗教音乐中也有类似的“央移谱”。相传该谱在14世纪布墩喇嘛时期就开始创用。在明代以前的《玉音法事》资料中也能看到一种形象的“曲折谱”。

全世界各民族、各地区都有不同的记谱法。在中国有文字谱(如工尺谱)，在西方有字母谱，在日本有点子谱。而手法谱的特点是由数字或符号标出器乐演奏时弦、键和手指具体位置。如中国古琴的减字谱，欧洲的管风琴谱和梳特琴谱。另外还有音乐家们别出心裁发明的记谱法，如比例记谱法(Proportionate)、二线谱(Equiton)、键盘谱(Klavarscriho)、图示谱(Graphicnotation)等等。目前世界上通用的是较其他乐谱更为进步和科学的五线谱。

乐谱的出现和发展，给音乐传播的原始形态性质带来变化并增加了新的品质：

第一，克服了创作者在创作构思中的遗忘性，而使创作过程进入清晰化、条理化和有序化状态。在创作者的思考、酝酿、琢磨的过程中，通过相应的比较、选择过程，增加了最佳成果出现的现实性。

第二,乐谱媒介的介入,传播过程的接力性消失了,并导致传播效果模糊性的消失。音乐借助于创作者成熟的艺术构思并以符号的形式较精确地固定下来,从而使音乐走向更广阔的时空领域:无论何时何地,人们可以用相同的符号理解原则将乐谱“解读”,从而还原出与原创者创作成果基本相似的音乐。

第三,乐谱媒介对传播的参与,促进和巩固了音乐艺术传播活动的专门分工。在传播的原始形态中,接力性的传播使创作与唱奏表演必然要联系在一起,以个体的综合性艺术行为表现出来,即“创唱(奏)”合一。乐谱的出现与逐步完满化发展,必然导致一部分人在音乐创作思维方面的专门化与个性化,一部分人在理解、“解读”、实现这些创作思维成果方面的专门化与个性化。前者专门从事音乐艺术的编创并以乐谱的形式记录、反映出来,后者则专门以这些乐谱为艺术表现依据,创造性地将这些乐谱变为声音。

在漫长的人类历史中,乐谱的出现、发展与相对完满,使音乐艺术传播活动的专门化分工现象继续下去。除了创作与表演两个主导环节出现外,还将出现乐谱的复制、传播环节,表演的组织、宣传环节等等。在创作和表演两个主导环节中,伴随人类生产、生存奋斗过程的发展和丰富的现实生活内容,乐谱的出现,有可能使音乐创作、表演的专门化分工更加细微。

第四,乐谱媒介对音乐传播的介入,由于克服了传播效果的模糊性,使音乐可以在较大的时空距离之外被“还原”,这就为音乐历史传统的继承和民族、地区之间的相互借鉴奠定了最可靠的艺术基础。从这个意义上来讲,乐谱传播媒介的出现,促进了音乐艺术在一个民族或地区更全面而有效的继承发展,也促进了地区、民族之间音乐文化的相互交流和发展。

声音记录媒介　人类早就合理地梦想过,希望对声音直接进行记录而不通过文字、符号、乐谱。这个梦最终成了现实。19 世纪的科学家们认识到声音的一个重要的特性:声音具有能量。为此,他们进一步地思索:怎

样才能管理这种能量并使它产生动力？如果能驾驭它、使用它，那么声音的记录与储存就是顺理成章的事了。

1877年美国科学家爱迪生发明的声音记录器成功地实现了人类对声音能量的管理。爱迪生的声音记录器开初十分简单：摇动的把柄使包着锡箔的金属圆筒转动。金属圆筒旁边有一个小喇叭，喇叭的底部有一个金属薄膜，膜中央的一根突出的钢针和锡箔接触。当圆筒转动时，如果对着喇叭说话或在喇叭前演奏音乐，声波就传到喇叭底部，使金属薄膜和膜上的钢针振动，针尖就在锡箔上刻出深浅不一的痕迹。刻痕的深浅与声音的大小高低相应，这样，声音就成功地记录在锡箔上了。如果要把声音重新放出来，只要把喇叭底部的钢针对准锡箔上的刻纹，转动金属圆筒，钢针就依着刻纹的深浅产生大小快慢不一的振动，喇叭底部的金属薄膜也同时振动，原来录进去的声音也同时还原出来了。1878年1月，爱迪生成立了世界上第一家录音公司——爱迪生录话公司。从此，声音记录——录音事业在世界上就开始发展。1888年德国籍的美国电讯技师埃米尔柏林纳在美国费城富兰克林学院进行了“留声机”的示范讲演。该“留声机”为现代唱机的产生奠定了基础，同时也成了世界唱片史的历史起点。在柏林纳“留声机”机械原理和声音能量刻刺凹凸音纹的唱片原理基础上，机械手摇唱机和带噪声的粗纹唱片（滚筒式和圆盘式）从19世纪末、20世纪初开始成为音乐传播的一支劲旅。20世纪30年代手摇式的圆盘唱机和粗纹唱片（78转/分）在全世界广泛流行。直至50年代，手摇唱机在中国才普及到中小学及部分家庭。40年代后期国外开始生产密纹慢转唱片（33转/分）及其配套的电声系统唱机，50～60年代美国英国开始研制生产立体声唱片，70年代四声道立体声唱片诞生……

在这短短的几十年中，唱片成为继音乐的乐谱记录之后首先出现的声音记录手段。唱片明显地作为一种新的、划时代的音乐传播媒介介入音乐传播模式之中。唱片通过唱机（机械的、电声放大的）对音乐的“还原”，比乐谱对音乐的“还原”更直接、形象、直观、简洁。乐谱是用文字、符

号模拟，标志音乐作品中音的高低、长短来记录乐曲的一种技术，而唱片是通过声音、机械能量的转换来刻制类似的音纹；乐谱和唱片均是无声的。乐谱变为声音，要靠人对乐谱“解读”并付之于唱奏，唱奏的能力条件、规模、水平直接影响音乐作品面貌，而唱片只通过唱机的播放即可得到音乐。音乐的唱奏水平在录制唱片时已得到了保证。乐谱具有专业性，它需要懂乐谱的人才能唱奏音乐。就是群众歌曲，也需要少数人根据乐谱将歌曲模唱会后领导群众学唱。而唱片具有大众性，任何人都可以拥有唱片听到音乐。就是高雅的严肃音乐大众也有可能理解接受，但高雅的严肃音乐总谱绝大多数的人却不敢问津。乐谱记录的是无声的音乐，而唱片留下的是有声的乐谱。

与唱片相关的是录音技术的发展。通过机械录音、钢丝录音、磁带录音、光电录音到今天的数码录音技术，使一大批声音记录媒介出现：各种录音带、音乐录像带、普通唱片、激光唱片、激光视盘等等。

广播媒介　在与声音记录发明相同的时期，1873 年英国科学家麦克斯韦从理论上证明了无线电波的存在，1895 年意大利科学家马可尼和俄国科学家波波夫的无线电通讯获得成功，标志着人类无线电技术史的开始。20 世纪初人类开始实现利用无线电播送语言和音乐的无线电广播，1920 年在美国匹兹堡诞生了世界上第一座无线电广播电台。自此以后，广播电台的出现在世界各地如雨后春笋。音乐的传播充分地利用了无线电这一技术手段，使音乐家们的唱奏表演的音响影响范围更加扩大。

1923 年，美国人 E. G. 奥斯邦在中国创办的无线电公司所属广播电台在上海开始播音。这是中国境内的第一家广播电台。1928 年南京国民党政府成立中央广播电台，1940 年 12 月，延安新华广播电台开始播音。至 1949 年，在中国境内共有广播电台 171 座。1949 年中华人民共和国成立后，中国内地从中央到地方的国营广播电台 49 座发展到 1987 年的 386 座，市、县级有线广播站 2576 个，全国拥有各种型号的无线电收音机 2.6067亿台，农村有线广播喇叭 8316 万只。全国无线电广播电台的覆盖

率已达到68.3%。

无线电作为音乐的一种有力的传播媒介，仍然具有大众化的特点。同时，在传播音乐信息其速度的迅速与覆盖面积的宽广等优越性上，唱片传播和乐谱传播是无法与之相比的。但是无线电信号是一种时间的信号，它瞬息即逝，它能达到空间的距离但不能跨越时间的距离。因此，只有唱片和乐谱具有音乐的存储功能而无线电不具备这种功能。然而无线电的优越性和在当代音乐生活中的影响是极其重大的。当音乐的唱奏表演艺术或唱片录制、播放技术加上了无线电这双强劲的飞翼后，音乐的影响范围会更加激剧地增长。

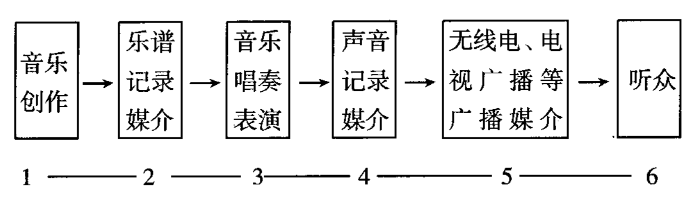
音乐在当代还有一种强劲的运载工具——电视广播。1884年德国科学家尼普科夫发明旋转盘扫描式的传播方式，为后世电视的发明奠定了基础。1936年英国广播公司建立电视台并正式广播电视节目。20世纪50年代电视开始在各国发展。在电视中，音乐和电视图像一起播出而成为因电视画面语言需要的特殊的电视语言。在各种电视艺术片、各种专题节目、商业广告节目中，音乐成为这些节目内容的依赖。而在很多文艺晚会节目中，独立的音乐唱奏表演（如音乐厅中的演出、体育馆中摇滚乐的演出等）可以直接通过电视频道进入家庭。

直至1985年，全世界有90%的国家相继建立了电视台。中国的电视事业起步于1958年。当年5月1日中央电视台正式开播。至1987年全国（除台湾外）拥有各级电视台366座，办有405套节目，每天播出时间为2328小时。而遍布全国的电视发射台、转播台17600座。1978年中国社会拥有电视机304万台，而十年后的1988年电视机的社会拥有量已达14344万（1.4亿）台。

四、当代音乐传播的几种形式

前面我们已逐一将人类音乐文化发展过程中通过人的智力行为而出现的几种音乐传播媒介——乐谱、唱片（声音记录）、广播媒介作了一个概略的回顾。这几种传播媒介在历史的不同时期出现，并先后以不同的功

能作用纳入音乐的传播模式的不同位置。由于传播媒介的介入，今天我们再来考察社会音乐的传播模式时，其形态已经较之音乐的基本模式更加复杂化而成为当今音乐传播的复合模式。下图是我们根据音乐广播的基本模式和传播媒介的作用与功能归纳出的当今音乐传播复合模式简图：



在上图，音乐传播活动主体由音乐创作、音乐唱奏表演、音乐听众的接受行为三类构成。它们分别在图中1、3、6的位置。三大类传播媒介分别在2、4、5的位置。1至6的位置标号也是音乐传播各环节的功能代码。我们根据现实音乐传播中的各种现象，可以抽象出多种数码的组合而清楚地表示出在这种复合传播模式中的各种传播形式。

在现代社会中，音乐传播有五种主要形式：

A)“(1+2+3)+6”式音乐传播

B)“1+2+6”式音乐传播

C)“1+2+3+6”式音乐传播

D)“1+2+3+4+6”式音乐传播

E)“1+2+3+4+5+6”式音乐传播

这五种音乐传播形式，分别表现出在音乐传播中不同的媒介被人们的利用规律，并直接反映出音乐传播中的信息反馈状况。下面我们来初步分析这些传播形式。

“(1+2+3)+6”式音乐传播　（简称A式传播）是音乐传播的原始形态，即音乐传播基本模式的进一步清晰化。在括号中，音乐创作、乐谱媒介、唱奏表演可以分化，也可以合一。A式传播表现出当今大量的民间音乐传播。西南地区残存的原始民间乐器演奏（如口弦、巴乌）、山歌的演

唱、风俗活动中的歌舞表演等等，其创作、唱奏合一，乐谱只表现出人们内向性的音乐思维。从事这些音乐活动的人直接面向听众或音乐活动的参与者，传播的信息反馈直接而明确。这种音乐传播形式所表达的内容是我们常称的古风遗俗的东西，具有很高的民俗、民族学价值。

很多至今活跃在民间的民间音乐乐种遵循着A式传播规律，如山东鼓吹、辽南鼓吹、闽西十班、闽南十音等等各地的民间器乐。人们演奏的依据是前人创作的传谱，这种传谱留至今天，常被村里的音乐老人们当作该乐种流芳千古的金科玉律。

在今天的大学校园里，我们也能充分地感受到A式传播体现出来的现代色彩。校园歌曲的创作演唱是今天青年大学生们音乐生活的一个重要方面。这些歌曲清新明快、简洁单纯，表现出大学生对生活、学习、理想、爱情的独特感受和纯真的追求。绝大多数来自学生之手的校园歌曲在词曲创作中没有一点商业风、文人气，但却表现出书生气。很多大学生是吉他弹唱、创作的能手。他们把自己对生活的观察和评价、自己的情感写成歌曲再唱出来，以求取得同学们的共鸣。在校园歌曲创作中，1、2、3环节基本是融合在一个人身上。

“1+2+6”式音乐传播　（简称B式传播）是利用乐谱的传播形式。这种传播的特点是以乐谱完成为最终成果并以此进入社会。被传对象以听众、读者、唱奏者的角色获取这种乐谱成果。中国古代印刷刊行的琴谱、工尺歌谱参与这种B式传播。近现代中国的群众性歌咏活动的兴起，也主要是靠乐谱来完成作曲家与群众歌唱活动的联系。在1949年以后的中国内地，B式传播成为50~60年代中国广大群众和专业表演团体获得作曲家音乐作品的重要渠道。以《歌曲》、《音乐创作》、《解放军歌曲》、《广播歌选》等期刊为代表的中国音乐期刊群成为当时中国社会巨大的音乐传播网。这些期刊在及时宣传优秀的群众和专业音乐、促进该时期的社会凝聚力、提高社会的音乐文化水平和健康审美情趣方方面面已做出了不可磨灭的功绩。在无线电覆盖中国内地和唱片出版的50年代，B式传

播也成为它传播形式的有力补充。

B式传播最大的优越性是音乐不仅在空间传播,同时也在时间中传播。今天我们之所以能领会到中国古代《神奇秘谱》中的音乐神韵,这是B式传播的时间中延续的结果。虽然唱片传播也在时间中延续,但乐谱的时间中延续性,还具有唱片所不能取代的独立品质,因为乐谱是一切唱奏表演进行再创作的原始依据。

由于乐谱的制作印刷程序和刊物的纸张装订及其他经费开支,使乐谱的发行者有可能开始计算成本并以酌收成本的手段进行B式传播。但如果以获取高额利润为目的进行B式传播,那乐谱期刊和出版物就不是带有商品的某些属性问题,而是直接成为商品。十多年前各地城市地摊上非法推销的港台流行歌曲歌片、油印谱册以及近年出来的一些格调低俗的乐谱册刊,均是一些与精神文明建设相悖的伪劣书刊商品。

“1+2+3+6”式音乐传播　(简称C式传播)是人类音乐传播活动中一种极其重要的传播形式。从古至今,这种形式的各基本环节均无改变。乐谱媒介插入创作者和唱奏者之间,唱奏者以作曲家的乐谱为依据创造性地进行音乐表现,演员与听众面对面地进行音乐交流,传播的反馈信息也能及时地反映于传播者。因此C式传播仍然具有音乐传播原始形态的透明性特质。C式传播表现出创作、唱奏活动明显的分工。此种分工以乐谱媒介的存在为标志:创作者的音乐想象、构思和创造用乐谱记录下来;表演者专门“翻译”表现这些乐谱从而促成音乐传播的完成。

个体性的C式传播在古今中外均十分普遍。街头艺人的音乐表演是一种个体性C式传播类型。在国外城市街头或地铁站口,常会见到小号、长笛,或大、小提琴演奏手们聚精会神地演奏古典音乐。这些乐手们从事街头艺术的动因,更多的是为在社会中实现个人价值的肯定。今天在中国北京的街头也会看到,一些伤残人热心于不同的街头音乐表演:口琴、吉他、二胡、歌唱等。他们从事街头艺术的动因,可能更多的是以仅能做出的社会贡献争取生存的权利。

集体性的 C 式传播是以一批具有专业音乐唱奏、创作和组织水平的人们聚集在一起并形成相对稳定的社团形式从事音乐表演活动而实现的音乐传播。这种以社团形式出现的 C 式传播，具有艺术表现范围丰富、艺术智慧集中和社会感召力强、社会竞争力强的优点。中国古代宫廷音乐传播如唐代的教坊、梨园，宋代的大晟府，清代的南府（升平署）等均具有集体性的 C 式传播的功能。在民间音乐中，宋代杂剧舞蹈组织绯绿社、唱赚组织遏云社，清代苏州评弹组织光裕社、昆曲组织集秀班以及戏曲的三庆、四喜、春台、和春四大徽班等等，以及 20 世纪 20 年代创办的民族器乐演奏社团大同乐会、国乐改进社，均是以社团形式实现的集体性 C 式传播。中华人民共和国成立以后，中央、地方和军队的各级专业文艺表演团队均是在各级党和政府组织领导下形成的社团形式。这些团队仍然以乐谱为媒介，创作表演了无数优秀的音乐艺术作品，在继承传统音乐、借鉴外来音乐、发展当代音乐创作中起到了重要的历史作用。

近十几年来，由于中国的改革开放，一部分 C 式传播已纳入商业运作机制。演出商人插手 C 式传播并追求利润或巨额利润，在唱奏表演环节和听众环节之间形成一种商品交换关系。

“1 +2 +3 +4 +6”式音乐传播 （简称 D 式传播）是一种较为复杂的传播。在 D 式传播中，除了有介于创、唱奏之间的乐谱媒介外，还有介于唱奏、听众之间的声音记录媒介（普通唱片、CD 唱片、录音录像带等）。由于双重媒介的加入，使音乐具有更长足的时空传播距离。1977 年美国《航行者》号宇宙飞船开始向太阳系边缘发射，飞船内的唱片已准备将音乐传播至若干亿年和若干亿光年漫长而遥远的时空之外。D 式传播的出现，实现了人类对音乐声音形态记录、存储的梦想，从此以后人类的音乐将清晰地向后人们展示前世各时期的音乐面貌。在 D 式音乐传播中，除了创作、唱奏者、听众群众群体参与音乐传播活动外，还有以唱片商人为代表的“幕后”群体参与音乐的传播活动。而这种参与，实际上起着制约作用，因为生产工具掌握在他们手中，音乐传播的内容、种类，以及唱片生产的数

量完全由他们来决定。他们参与D式传播活动的中心宗旨是获取商业利润。在获取商业利润的追求中,有一种蹩脚的制片商。由于他们不懂得艺术规律,更由于审美趣味的低下与庸俗,往往是急功近利,迎合社会中的庸俗与阴暗面,以此来获取传播收益。中国80年代后期音像市场的痞俗歌曲流行成风,均是这类商人所为。他们以高额的稿费为诱饵,雇用一批无艺术良知和无社会责任感的创作、唱奏者为他们的商业活动服务。据调查,80年代在全国二百多个音像企业中,一大半以上的企业在这股痞歌风潮中或蠢蠢欲动,或推波助澜。90年代以来,当他们认识到在这痞歌风潮中确实已捞不到什么后,一部分商人开始转向高科技盗版——生产、销售盗版的CD唱片。中国部分音像商人的盗版活动引来了中国和某些西方国家在1994年、1995年有关知识产权的纠纷和谈判。

D式传播尽管具有明显的商品性特征,但它应受艺术和经济的双重规律制约。尊重艺术规律和提高社会的艺术审美品味应当放到头等重要的位置,否则均不能形成完满的D式传播。笔者曾经在一篇论文中指出:"人们在有意地制造音乐商品,制造商品价值,而不是在执著地创造艺术价值并利用商品中介,产生商品价值。在这颠倒观念的制约下,中国内地很少有一批音像企业敢于忠诚于艺术价值规律而冷静、沉着、果断地冒风险,兢兢业业地创造新的风格、新的感觉、新的艺术天地。"我们坚持这样的观点:只有在孜孜不倦的音乐艺术价值的追求中,商品价值才无法遏制艺术的发展。在音乐艺术中,真正具有艺术价值的创造将会有更加广阔、长足的商品发展前景。

"1+2+3+4+5+6"式音乐传播 (简称E式传播)是一种更复杂的传播形式。在这种传播中,音乐动用了全部传播媒介的参与:乐谱媒介、声音记录媒介和广播媒介。在音乐唱奏表演和听众之间,插入了双重媒介——声音记录媒介和传输声音记录媒介的媒介(无线电或电视广播)。由于媒介的复杂性,E式传播的"幕后"参与人将大量地增加,这些人直接或间接地干预、制约着音乐传播。由此一来,E式传播除了具有上述D式

传播的商品性以外，创作、唱奏者与听众（或观众）之间的一种最纯朴的、原始的透明性几乎完全消失。音乐传播中一种最重要的信息反馈交流已不复存在。

电视晚会是一种最常见的电视文艺节目形式，其中包括节日文艺晚会和专题文艺晚会两大类。但无论哪种晚会，歌曲的创作表演在节目中占了相当大的比例。然而，在今天大多数歌曲中，那种逐步漫延开的创作空气，如虚假的文辞和故弄玄虚的文人腔、空泛或怪诞的旋律、幼稚而浅薄的演唱、充满了浓厚个人炫耀的艳抹表演与时装表演，以及那富丽堂皇、光怪陆离的舞美灯光和把儿童当作玩偶的伴舞，根本不能给人带来一种太平盛世的幸福感和音乐美的享受。相反，只能感到节目组织、策划、设计和创作者的庸俗趣味和东施效颦的实质。究其这种“丑”的根本原因，则是在这种复杂的媒体传播中，大量“幕后”人的参与、观念的相互牵制与妥协而造成的。艺术家们在这种传播的人际关系中基本上没有发言权。写什么、唱什么、怎样唱，这是由其他人决定的。在晚会的人员字幕名单中，我们将看到庞大的人事队伍和组织队伍。其中主要包括这几类：艺术类，如导演、音乐监制、音乐编辑、词曲配器创作、演唱等；行政类，如制片主任、制片人、剧务主任等；技术类，如导播、视频、音频、录音、录像、摄像、舞美等；客商类，包括所有的出资厂家、企业。在这种制约晚会的人事组织队伍中，导演的艺术思想，总是受出资厂家、企业老板们艺术趣味所左右。因为晚会的资金由他们提供，他们成为这台晚会的“买主”。而这些先生们过去的休闲场所，多半是酒吧、歌厅或 KTV 包间。导演们还得考虑行政领导的政治标准，政治上千万不能出差错；导演们也要考虑手下这批技术人员的兴趣和理解，顾及着听众（观众）们的兴趣……各种观念、趣味的融合、制约、妥协以及以屏幕为“商品”的交换，形成了晚会的整体艺术格调。在短促时间的追赶下，创作、表演已经根本背离艺术规律，脱离大多数听众（观众）的审美习惯，脱离音乐传播中传、受双方的双向交流。

今天，人们对大多数电视文艺节目中音乐（包括其他电视音乐，如电

视剧、电视专题片音乐中的主题歌等）的腻烦心理，充分说明了E式传播除了具有高科技传播技术优越性，它也同时人为地抛弃了音乐传播中正常、合理的东西。音乐传播，如何利用这种高科技的传播技术而又尽可能恢复传、受双方的透明关系，这是摆在大众传媒工作者和音乐工作者之间最现实的课题。而某些优秀的电视音乐的例子，则是我们研究这一课题的正面材料。

以上音乐传播的五种主要形式，也是当代社会音乐传播的五项主要类型。从最简单但也最纯朴的民间音乐传播到最复杂的多媒体混合传播（E式传播），我们会看到两种渐进的趋势：其一，随着音乐传播媒介在传播模式中的增加，音乐传播原始形态中传播的透明度在逐步减弱，传、受双方合理的信息交流在逐步受阻；其二，也是随着音乐传播媒介在传播模式中的增加，传播形式的商品性在逐步加强，为此，传播内容的多方面受制约性也在逐步地明显。

结束语

从原始时代开始，人类用灵感和智慧创造了音乐，人类也必然地进行着音乐的传播行为。只有这样，音乐才得以进入社会并在社会中产生相应的职能和作用。远古的劳动号子、原始民族的击鼓或口弦演奏、中国古代知识分子的文丝雅竹和民间百姓的唢呐锣鼓，以及我们今天音乐厅中的古典音乐唱奏、卡拉OK歌舞厅中热闹的流行音乐、广播电台、电视台的音乐广播、音像商店出售的CD唱片等等，这所有的一切均是人的社会音乐传播行为所致。而在人类的物质文明发展进程中，随着生产力和科学技术的发展，音乐传播经历着一个由简单到复杂、由原始传播形态到现代媒体传播形态的历史过程。而且我们也会看到，在现代化传播工具普及、强化的今天，音乐的原始传播形态并未失去它应有的功能和作用。它那纯朴而透明的传播过程，与当今铺天盖地的现代化音乐传播形成了鲜明的对照，并成了现代人精神文化生活中最值得珍惜的追求。

但是，现代化的音乐传播正在以日新月异之势向前发展。它已成为

今天音乐传播重要的依赖。我们不得不正视这种依赖，我们也无法摆脱这种依赖。也许，理智而冷静地驾驭它们、认识它们，并通过其他手段，遏制它们对人类音乐生活“绿色世界”污染的消极面，才是我们义不容辞的社会责任。

曾遂今. 社会音乐生产本质结构引论. 音乐研究，1996;3

在人类社会生活中，生产活动是人们最重要的基本社会活动。我们对生产的解释是：生产是创造人类生存所必需的物质资料的行为过程。即以一定的生产关系联系起来的人们，为满足自身的多种需要，利用生产工具来改造自然、利用自然和创造物质财富的过程。因此，生产是人类赖以存在和发展的基础。一方面，生产活动解决人们的衣、食、住、行等基本需要；另一方面，生产活动促进了人类社会的发展，保证了政治、经济、文化活动的正常进行。除此之外，在马克思、恩格斯的经典著作中，我们会看到大师们对生产还作了更广义的理解：“生产”一词不仅表示物质财富的生产，而是广义地指人的一切社会活动，包括人在科学、艺术、政治领域中的活动。

由此看来，对音乐的音乐社会学考察，还可以从这样的角度来进行，即把人们的整个社会音乐活动作为一种广义的社会生产活动来进行考察。基于这样的意义，我们就会发现，在当代的音乐传播中，音乐传播运动所内含的诸多环节处于空前活跃的生产运动状态之中。面对这样的现象，我们从音乐社会学的角度将进一步了解的是：音乐生产是否绝对等同于一般商品生产？什么样的音乐生产状态才是正常、合理的生产状态？在社会的音乐生产活动中，我们能否寻求一些带本质性、规律性的东西，从而有可能使我们较为理智地认识现代高科技条件下和中国经济发展的特殊环境中音乐生产的现状与本质，并努力地实现社会音乐生产的合理进程与规模。

在本文中，笔者重点分析社会音乐生产的本质与结构，并以此作为对社会音乐生产全面探索的起点。

一、社会音乐生产本质初探

什么是社会音乐生产？社会音乐生产的本质特点是什么？这是我们首先应当了解的问题。所谓社会音乐生产，即是一种创造、产生音乐的人的行为活动过程。只有产生音乐的行为活动，才有可能成为音乐生产。其次，这种创造、产生音乐的人的行为活动过程，是具有社会性的。而只有具有社会性的音乐生产，才是社会音乐生产。马克思曾说："一切生产都是个人在一定社会形式中并借这种社会形式而进行的对自然的占有。"①

本质说来，人的任何音乐创造，游离出社会之外是不可想象的。原始先民创作的劳动号子、中国古代文人音乐家们的抚琴吟歌、中国民间热闹欢腾的吹打丝竹以及近现代和当代的群众歌曲、流行音乐、交响音乐、"先锋音乐"创作，无不是在一定的"社会形式"中体现着这些音乐生产的社会性：这些音乐生产，在其"产品"的功能价值、思想倾向、反映内容、表现手段等等方面无不受社会的多方制约或影响；而且，这些音乐生产的"产品"的本质方向是流向社会的某一方面、某一听众层或某一时代、社会背景中。再者，在这些音乐生产过程中，人与人之间构成的音乐行为传递关系本身就是一种社会关系，而无论这种关系的内部结构是简单还是复杂。

在此基础上出现的社会音乐生产，具有以下三方面最本质的特性：音乐生产的社会适应性、生产"产品"的创造性和生产"产品"的非商品件。

1. 适应社会精神需求的音乐生产

从人类社会出现音乐、创造音乐、应用音乐的时刻起，我们就会发现，音乐并非盲目地、无目的地出现和被创造。音乐总是以其鲜明的目的性而被社会中的人们生产出来并运用在相对恰当的场合中。在远古音乐的传

---

① 马克思《政治经济学批判》导言，见：《马克思恩格斯选集》第2卷，第90页。

说里，反映出古老的民间歌曲生产，早已刻上社会性的印记。原始社会的劳动生活，呼唤着这些古老民间歌曲的产生。中国古代帝王制礼作乐，是为了巩固其统治地位，并企图实现对社会永恒的掌握。因此，宫廷礼乐的生产，是出于统治者对音乐作用的需求。而音乐在宫廷内外所表现出的娱乐功能，也是由于人们对精神愉悦的需要。

人类几千年来的音乐历史已经向我们充分地展示出一条不以人的意志为转移的客观规律：在人类几千年的社会互动条件下，音乐生产现象始终伴随着历史的进程。无论是在历史的悲剧中还是在历史盛大的节日中，无论是在被统治的群体中还是在施行统治的群体中，音乐生产一刻也没有间断。不同内容、形式、手段和质量的音乐生产始终适应着社会的不同层面、不同群体的需要而进行。各个时期的音乐家活跃在不同的群体之中，他们顺应着社会中不同阶级的人的社会活动的不同需要，向人们推出他们的音乐“产品”。

社会变革期的音乐生产　社会变革期的音乐生产，顺应着这一历史时期推动历史发展和社会进步的带支配性、占主导性、富于动力性的社会群体的精神需求，为人们实现社会变革成功、革命胜利而服务。在充满火药硝烟和血腥味的战场中，在忍受饥饿和严寒的磨难中，人们不会忘掉音乐而更需要音乐。因为音乐给他们带来的是精神振奋和情感藉慰。在中国历史上历次农民起义、农民战争中留下的民歌民谣，是历史车轮每前进一步的进程记录，反过来又折射出一部分民间音乐家们在农民战争中从事音乐生产活动所怀有的社会责任感和明确的方向性、目的性、适应性。20 世纪以来中国的三次国内革命战争，在世纪的悲剧和胜利喜悦的交织中，充分展示出社会变革期音乐生产对社会革命的高度适应、对社会精神需求的充分满足。

社会变革期的音乐生产是人类最辉煌、壮丽的音乐生产。起码在近三百年的人类音乐历史中表现出了这个特点。中国 20 世纪上半叶前后的音乐生产成就，也将成为中国音乐历史中一块永恒的丰碑。这是因为，民

族的沦陷、民族的血泪、民族的振奋、民族的团结、民族的解放，是调动社会群体高度觉醒和凝聚的有力杠杆，而艺术在此刻才能集中地、有力地显示出其功能。中国的文评古语“悲奋出诗人”，不仅适用于文学，同样适用于音乐和其他门类的艺术。这又是因为，生离死别和尸横遍野，这种谁也不愿见到的社会生活“丑”，将最大限度地调动艺术家对社会生活“美”追求的动力和智慧。而只有在这个时刻，艺术传、受双方的心理距离最短。在音乐中，音乐生产更具目的性，音乐家和社会听众更容易心心相印。

社会稳定、发展期的音乐生产　在社会历史的发展过程中，社会变革期之后，将进入一个相对稳定的政治、经济、文化发展时期。这个时期的音乐生产机制仍然在不停地运转之中。而在此期间正常的音乐生产运转始终遵循着适应社会精神需求这一客观规律。只不过在这个时期，音乐消费者群体已较为明显地倾向于离散型群体。即音乐听众或音乐占有者已经分化为多种层次或类型。在年龄结构、性别特征、职业状况、经济状况、接受教育程度等方面，都有可能成为离散型分化的客观原因。与音乐消费群体离散型特征相关的现象是社会音乐需求的多元化性质。由此一来，那种在变革年代因基本相似的生活形态和精神状态而决定的相对单一的题材、内容和形式的音乐生产在此间也就不复存在。较为丰富多彩的生活内容、方式和经历，决定了社会中的人们丰富多彩的精神状态。为此，此间的音乐生产，将最大限度地满足这多元化的需求。

此刻，音乐生产极易滑落成为一种精神“玩具”的生产，多数人的精神需求是欲求达到一项玩七巧板游戏的满足。古今中外的音乐历史大概都基本如此。它不需要人们有深刻的历史感悟和深沉、厚重的情绪震撼，而只是要求不断地花样翻新，不断地给人带来新鲜刺激。然而，在创作生产的指导方向上，却是在不断地重复同一种语言，不断地复制同一个时代。尽管有责任感的音乐生产者们力图摆脱这种困境，但是他们仍然不自觉地陷入这万花筒般的怪圈之中。

民族民间音乐生产　在与上述受城市、现代、专业、艺术、群众、“严

肃”或“通俗”、流行等概念范畴制约的音乐生产相对，是民族民间音乐生产。这种分散在世界各地的民俗性的社会音乐活动，其中有一部分完全可按恩格斯的“社会的化石”观点，把它们当作远古社会音乐生活的“活化石”资料。在一些古老民族如中国的独龙族、凉山彝族、鄂伦春族以及菲律宾棉兰老岛上的塔萨代原始部族，南美的印第安人、马来人、毛利人以及其他的原始部族的音乐活动中，我们会发现，他们的音乐活动行为也具有鲜明的针对性和精神目的性。比如，他们的原始歌舞活动，总是与原始形态的生活环境、精神空间相联系。他们把“原始的、混淆不清的思维的各方面都结合在其内容中。……既表现了原始人关于自然现象和动植物生活、关于宇宙结构的空幻想象……还有关于自己来源于图腾蒙昧的自我意识，而这种意识又是形成本氏族内部以及氏族之间的道德基础”。[①]总之，他们的音乐生产在形象中把人们的宗教想象、萌芽状态的哲学世界观、氏族的历史等方面包含其中。这显然表现出原始精神世界对原始艺术生活的呼唤。

中国现当代的民族民间音乐生产，是中国几千年来各民族、各地区社会音乐生活多种形式的残存、发展或繁衍，并在周边风行的现代社会节奏中相对固定下来。尽管它们已经面临现代城市社会音乐生产严峻的挑战，但在民族和地区的内部文化凝聚力和外部文化保护呼声的支撑下，有的乐种、曲种和音乐活动形式仍然显示出相对旺盛的生命活力。比如，在中国经济发展速度名列前茅的广东沿海地区，传统的民间音乐生产活动处于上升趋势。在广东佛山的十番音乐行会，梅县的“香花”佛事，湖州神游锣鼓，泉州的“笼吹”、“十音”、“打城戏”等大量的传统形式中，我们会发现，这些似乎不合时宜、老古董似的社会民间音乐行为，是应当今社会的宗教信仰、风俗礼仪、休闲娱乐等“时髦”精神活动的需要而发展的。[②]

① 〔苏〕格·尼·波斯彼洛夫：《论美和艺术》，上海译文出版社，1981 年，第 284 页。

② 薛艺兵：《南国音乐风情录》，《音乐学术信息》1990 年第 5 期至 1991 年第 4 期。

另一方面，各地区、各民族独特的音乐语言、风格的形成，也表现出音乐生产对社会语言习惯、审美习惯等精神框架、模式因素的适应。

综上所述，无论是社会变革期音乐生产，还是社会稳定、发展期的音乐生产，或者是永远处于自生自灭状态下的民族民间音乐生产等所有的人类音乐生产活动，它们对社会多方面精神需求的适应和满足，对人类社会生活明确的精神针对性，是社会音乐生活的本质特征之一。当然，社会的精神需求有积极与消极之分、光明与黑暗之分、崇高与渺小之分、先进与落后之分、聪明与愚昧之分、真理与谬误之分、健康与腐败之分。因此，社会音乐生产在特定的社会条件下也具有一定的道德、伦理、政治方面的倾向。有时，这种倾向性十分突出、十分明显。

2. 富于创造性的音乐生产

音乐生产是适应社会精神需求的一种社会精神活动，这种活动是富于创造性的。这种音乐生产的创造性特征，在我们把音乐生产与一般的商品生产概略地做一些比较后，就会清楚地体察出来。

一般商品生产，是一种物质生产，这些物质生产目的是为满足人类衣食住行的需要或其他再生产的需要而生产某种物品。比如，茶杯、手套、打火机、水泥、无缝钢管……的生产就是为满足物质性需要的物质生产。而作曲家写作的总谱，其思想倾向、审美追求、社会效益隐伏在他的音符织体中；歌唱家的歌声，给人们带来了甜美的音乐感受和心灵的震撼与升华；而音乐评论家们，又在以文字、语言的形式给社会指出了对音乐美的判断、认识等知识系统……一般商品与音乐的这种对立性形态——物质形态与精神形态，是物质商品生产与音乐生产本质区别的基础。

其次，由于一般商品生产是为满足人类物质生活需要而进行的生产活动，因此，为了生产出更多的物质产品，产品的重复性生产——同一生产者对产品的重复和不同生产者对同一产品的重复，是一般商品生产的又一特征。在一般商品生产中，在一定的技术、工艺尺度的制约下，严格而准确的质量重复，就已达到了商品生产最先美、最理想的要求。而重复性

的工艺，是音乐生产的大忌。在音乐生产中，重复性与非创造性是音乐生产的“禁区”。音乐生产所谓的“创造性”，就是说，这些精神活动的成果，是不断以新面貌出现的。这些“新面貌”，体现着人的艺术创造智慧与艺术探索精神，体现着人们对社会生活、情感、精神等方面观察体会的深度和广度，更体现着创造者对音乐——“原材料”的灵活性把握与综合性运用。在这些成果中，音乐家们切入生活的角度、表现的内容、运用的风格、音乐语言的表达，都要表现出生产成果的非重复性特点的独一无二的品质。

音乐生产其“产品”的非重复性和独一无二的品质，在古今中外优秀作曲家和音乐唱奏表演家的艺术实践中得到了充分的展现。

第三，一般的商品生产，随着社会的发展，逐步表现出生产的社会化。即由个体生产者分散进行的生产转变为与劳动协作和社会分工联系起来的社会化生产过程。而音乐生产，无论是过去、现在或将来，永远都表现出以个体性精神劳动为主导的生产。由于音乐生产的个体性主导成分，使音乐生产手段及其成果永远都具有一般商品生产不可能具有的个人独立创造性、自由性、独特性。

因此，社会音乐生产作为一项精神生产，具有生产“成果”的非重复性、创造性和生产手段的自由性、独特性特质。由于这几种特质，决定了社会音乐生产本质的另一方面：音乐生产成果的不可重复性、音乐生产成果品质的独特性和音乐生产成果价值的永恒性。由此我们似可以这样判断，在社会中，合理而正常的音乐生产是富于创造性的音乐生产。

3. 非盈利性、非商品性的音乐生产

音乐生产的另一个重要本质方面，是音乐生产的非盈利性、非商品性。这种创作、表演活动本身就与金钱无关的本质，可能与艺术的起源、本质、功能相联系。在艺术起源理论中，尽管有诸家之说，如艺术起源于劳动、艺术起源于模仿、艺术起源于情感和思想交流的需要以及艺术的巫术起源论、游戏起源论等等，但无论哪一种起源说，艺术诞生于人类社会的

早期——原始社会却是无可争议的。原始社会中的生产关系状态使所有的其他物质产品都不可能是商品,那如果把音乐生产"产品"(比如劳动号子、器乐演奏、仪式歌唱等)看作为"商品"当然是荒谬的。此刻的音乐生产,是早期人类从事的一项纯净而又透明的精神活动。那些内容形式带着天真与纯朴、传播关系带着简洁而单纯的原始社会音乐生产活动,反映着人们对世界、对社会、对人生最朴素的认识,以及他们在人际交往和生产活动中产生的情感、情绪的真诚而由衷的寄托与表达。在原始社会中,艺术天然地被人们的实践行为打上了永恒的本质烙印——艺术行为及其成果本身就是目的。

音乐生产最原始的动力,是人们精神需要、情感表达的驱使。"凡音者,生人心者也。情动于中,故形于声,声成文,谓之音。"(《乐记·乐本篇》)"言之不足,故嗟叹之;嗟叹之不足,故咏歌之;咏歌之不足,不知手之舞之,足之蹈之也。"(《诗经·大序》)古人早就指出了这个最朴素的音乐起源道理。这个道理,与经济、商品、货币毫无联系,而这个道理更表现出艺术最纯朴和透明的本质。

在有阶级的社会中,社会的分工使文学艺术成为表达自我、洞察社会人生形象的、独立的而自由的科学;而在资本主义社会中,又可能使我们的艺术家成为资产阶级的雇佣者。我们人类的艺术之所以还在向前发展,也许就在这矛盾的交织中,寻求到一条可行之路。很多具有商品包装特色的优秀艺术作品,可能是这种矛盾协调的产物。马克思曾在《资本论》中指出,资本主义社会的文化艺术生产者,如诗人、画家、音乐家等,所进行的生产是非生产劳动,所生产的产品,也是非商品。只有当他们成为雇佣劳动者成批生产为资本家致富的时候,才是生产劳动,其产品才是商品。[①]由此可见音乐成为商品,是有条件的。而盈利性、商品性的音乐生产

① 《马克思恩格斯全集》第26卷第1分册,第432页。

并不能代表音乐生产的本质。马克思还说:“作家绝不是把自己的作品作为手段,作品就是目的本身;无论对作家或其他人来说,作品根本不是手段,所以在必要时可以为了作品的生存而牺牲个人的生存。”[①]马克思的这段论述,道出了所有真正艺术家的心声和他们对艺术本质回归的追求。而把作品作为追求的“目的”,这就是艺术良心、社会责任感或使命感。

以上我们归纳出了社会音乐生产的三个本质特征。即音乐生产的社会适应性、生产“产品”的创造性和生产“产品”的非商品性。正常而合理的社会音乐生产是三方面满足与协调的结果。不正常、不合理的社会音乐生产是三方面损缺或扭曲、误解的结果。第三个本质特征——生产“产品”的非商品性问题要补充说明的是:音乐本身不是商品,而在现代社会中,为了促使音乐在广阔的时空领域中传播而必须要靠商品作“媒介”,在追求非商品性的目的中,不得不靠商品的手段。

二、社会音乐生产四大支柱环节

在社会音乐生产中,如按其从事音乐生产活动人的行为特点、行为后果来观察的话,可知社会音乐生产是多项精神生产活动的有机综合体。人们根据自身的兴趣、能力、追求的目标、接受音乐教育的侧重等因素而选择自己的生产定位。社会音乐生产有机综合体由四方面不同类型、不同功能的音乐生产构成。这四种音乐生产形成了社会音乐生产的四大支柱环节。它们是:音乐创作生产、音乐唱奏生产、音乐传播生产、音乐伺服生产。四种音乐生产活动在社会音乐生活中相互协调、相互制约、相互依赖,从而使人类的音乐生产现象从远古一直流传到今天。

1. 音乐创作生产

音乐创作生产是社会音乐生产中带主导性、核心性的生产活动。音乐创作生产充分地体现着社会音乐生产的本质方面。社会音乐生产对社

---

① 《马克思恩格斯全集》第1卷,第27页。

会精神需求的适应性、音乐生产本身的创造性和非商品性这三种本质，是由人的音乐创作动机、创作行为和创作成果首先体现出来。由于有了创作生产，音乐这一门艺术在社会精神领域中的出现才有所可能。没有创作，就没有音乐。没有人对社会现实、社会现实折射出的意识、精神流的音乐艺术规范和塑造，也就没有音乐。没有音乐创作生产，绝不可能有音乐唱奏生产、音乐传播生产等一系列音乐生产活动。

音乐创作生产的功能是创造音乐作品的观念形态，创造具有音乐艺术规律的、可供人们唱奏和传播的一种有序化、规范化、艺术化的非音响性音乐符号群体和具有永恒保留价值的“音响蓝图”。如果不对音响符号预先加工、组织和艺术升华，音乐的存在是难以想象的。但是在人类社会的早期，音乐创作生产总是与唱奏、传播等音乐活动融合在一起。音乐创作者在从事创作思维活动的同时，也在参与唱奏和传播活动。这种“创作、唱奏、传播”三位一体的音乐生产方式，是原始音乐生产的重要特色。我们在很多具有原始古风遗俗的民族民间音乐考察活动中均已认识到这个特点。随着社会生产力的发展，人类的社会分工也开始发展，“从这时候起，意识才能摆脱世界而去构造‘纯粹的’理论、神学、哲学、道德等等”。[①]艺术分工一方面使多门文化的独立成为现实，另一方面，就是在音乐中，三位一体的音乐生产进入较细的分工生产也是一种顺理成章的现象。当音乐创作生产活动从早期综合性的音乐生产活动独立出来以后，音乐创作生产也就开始更加充分地显示出它本身固有的特点。

2. 音乐唱奏生产

音乐唱奏生产在社会音乐生产中是一项举足轻重的音乐生产活动。它是人们根据创作生产的“音响蓝图”所规定出的艺术情感表现轨迹而从事的一种只凭人的嗓音或人对乐器驾驭的演唱、演奏行为。其效果已超

① 《马克思恩格斯选集》第1卷，第36页。

越了观念中的、非音响的音乐而变成了一种实实在在的、人们可以感知的音乐。音乐唱奏生产与创作生产的关系通常有两种表现形式:其一,唱奏生产对创作生产活动的依附性,指在一定的短时期内,唱奏行为的启动必须依赖于创作生产。没有创作生产,就没有唱奏生产。反过来看,在这个短时期内,创作生产也要依赖于唱奏生产。没有唱奏生产者的音响化实现,观念中的音乐不能变为他人可听的音乐。其二,音乐唱奏生产具有行为活动的独立性,指在音乐作品产生以后漫长的时间中,经过长期的社会检验和社会认定,这些作品已刻上了"经典"、"优秀"的印记。此刻,唱奏生产行为是一种相对主动的行为。贝多芬的交响曲,已作为经典性的创作生产成果以总谱的形式留存下来,后世的演奏生产活动对这些作品的演奏已带随意性,而贝多芬生前的创作生产行为对后世的唱奏生产活动没有制约性和依赖性。

3. 音乐传播生产

在音乐的"创作、唱奏、传播"三位一体的音乐生产方式时期,即在人类社会早期的音乐生活中,创作与唱奏者均已担负着音乐传播的功能。当乐谱出现以后,音乐的演唱、演奏者担负着音乐传播功能。只有当近现代的大众传播媒介出现以后,音乐传播才逐步地作为一种独立的、产生音乐的生产行为而从创作、唱奏环节分化出来。在早期的人类音乐生产中,创作者即是音乐的唱奏者,传播生产隐伏在音乐的唱奏活动中,每一个唱奏者,每一次唱奏活动,都在进行音乐的传播。随着生产力、科学技术的高度发展,首先在西方工业社会中表现出来的是,不断剧增的城市人口和都市化社会对音乐的需求,仅依靠唱奏者的自身传播方式已不符合时代的节奏。因此,出现了唱片载体对音乐信号的储存。19 世纪末、20 世纪初逐步在世界各地兴起的唱片工业生产和唱片出版商业活动,使音乐传播成为一个逐步完善的生产系统。这个生产系统,一方面要接纳其他音乐生产"产品"作为"原材料",另一方面要以传播生产"产品"顺应经济、市场规律的运行轨迹,为此而使音乐传播生产成为一个较为复杂、对社会影响

举足轻重的生产。

现代音乐传播生产是社会化的商品生产，同时，它也是受多方制约的特殊的商品生产。在此特别强调的是，音乐传播生产的社会商品化进程，不能代表社会音乐生产的本质。社会音乐生产和音乐商品生产是本质不同的两个概念。关于音乐的商品生产问题以及社会音乐生产与音乐商品生产的区别和联系，笔者将另文评论。

4. 音乐伺服生产

在社会音乐生产中，音乐伺服生产虽然不具体生产有关音乐的艺术、技术和音响形态，但它对音乐创作、表演和传播起着重要的作用。音乐伺服生产具体指音乐教育生产、音乐批评（评论）生产、音乐科学研究生产等环绕音乐生产的多种智力体系生产。它们为音乐的创作、表演、传播服务并以人才的培养、完善或成型的形式满足音乐职业群体中的新陈代谢和听众鉴赏水平的提高，以科学论文和评论文论的语言文字形式研究、监督、引导音乐的创作表演和音乐科学的方方面面。健康而完满的音乐伺服生产，是音乐社会运作机体中的一个有力的“造血系统”和“免疫系统”，是社会音乐生产永远充满朝气和活力的动力源泉，是社会音乐的传、受双方始终保持和谐的协同关系的润滑剂。

音乐教育生产是由音乐专业教育生产和社会教育生产两翼组成。音乐专业教育生产重点培养音乐创作、唱奏表演、研究评论、音乐教育、大众传播媒体、音乐编辑等方面的专门人才。在中国，音乐专业教育生产在音乐学院、高等师范院校音乐系中全面展开。在学生接受相关的学科训练后，以掌握相应的艺术技巧和实践能力、具备相应的艺术和美学修养为标志完成教育生产。音乐社会教育生产以提高各层次的群体的音乐艺术修养、健全完善的社会音乐接受和消费系统为宗旨。其中包括中小学的普通学校音乐教育、大中学校的课余音乐教育、社会各行业的业余音乐教育等。这种教育生产以授课、讲座、大众传播媒体的方式进行。

音乐批评（评论）生产是对所有的音乐现象，而其中重点是对创作、表

演、传播成果的是非成败进行评说。针对音乐的传、受双方,它一方面客观地评价专业音乐工作者的艺术成果,肯定成绩,指出不足;另一方面它又向社会推崇优秀、明晰莨莠,以提高社会的音乐鉴赏水平。音乐批评(评论)生产成果是以文字、语言系统在大众传播媒体中体现出来。

音乐科学研究生产是科学研究活动。它包括了音乐的基础理论研究和应用理论研究两大范畴。在音乐基础理论研究中,目的是从各个侧面回答和解决音乐"是什么"、"为什么"的问题。它纵观古今,横跨中外,从微观到宏观并交叉多门学科而形成了庞大的科学生产体系。民族音乐学、音乐史学、音乐美学、乐律学、音乐社会学、音乐民俗学、音乐教育学、音乐音响学……在音乐应用理论研究中,则重点是回答和解决音乐"怎样做"、"怎么办"的问题。它更多的是涉及音乐创作表演的技术运用。如和声、曲式、旋律、配器的研究,声乐技术研究,合唱研究,乐器研究等等。音乐科学研究生产的生产成果一般常以具有较严密的科学逻辑和完整理论构架以及准确精练地进行语言叙述的科学论文、科学专著形式体现出来。

音乐伺服生产服务于实践音乐生产及用于实践音乐生产,音乐伺服生产以其强烈的社会责任感和艺术科学的求实态度为社会音乐生产传输人才与智慧。早在欧洲的古希腊时期,斯巴达克就为奴隶阶级的子弟们创设"学校",在这种"学校"中,音乐的唱奏教育同宗教舞蹈与军事训练结合起来;而在中国的周代,统治者已将礼、乐的教育放到了相当重要的地位;先秦时期荀况的《乐论》、两汉时期的《乐记》,则标志着中国古代的音乐评论、研究生产成果已发展到了相当的水平。在漫长的人类音乐长河流动中,音乐伺服生产以其自身独特的品质,促进了这条大河的汹涌奔腾和波澜壮阔。

音乐伺服生产是学术性极强的生产。它从生产活动过程到生产成果面貌,都充满浓郁的学术气氛。在学院的教育生产中,严密的教学计划、教学大纲、分科教学方案、教材,使教育生产始终在科学、合理的状态中进行。教师们忠诚于教育事业的进取心、对人才培养的责任心、对音乐艺术的执

著追求精神又为教育生产的正常运转带来了安全、稳妥的保证，而学生们的求知识、求进步的欲望，使师生之间始终处于一种和谐、协调的良性互动关系中。在音乐科学研究中，学者们严谨的治学精神、实事求是的科学态度，使音乐科学文论和著作在努力地接近客观真理、揭示客观真理、认识客观真理。

本文结束的思考

在我们初步认识社会音乐生产的本质、结构之后，将提出与此相关的问题。在社会音乐生产内部主要四类生产即创作生产、唱奏生产、传播生产和伺服生产中，它们之间是处于什么样的关系？在这些环节的相互联系中有什么本质的规律可循？社会音乐生产和音乐商品生产有什么区别和联系？而良性的社会音乐生产内部的四个环节处于什么样的协调运转之中？良性的社会音乐生产和非良性的社会音乐生产各具有什么特点？等等。

这些问题的提出，有可能使我们对社会音乐生产的研究进入了更深的层次和与现实紧密相连的领域。

在当代具有中国特色的音乐社会学研究中，对社会音乐生产体系的总体和各环节以及各环节相互关系的探索与分析，是音乐社会学理论与实践思考的重要组成部分。我们会在进一步的社会观察思考中，将此研究活动推向深入。

（二）著作目录与提要

〔苏〕**索哈尔著．杨洸译．音乐社会学．**第1版，北京：中国文联出版公司，1985：156

本书是中国第一本以《音乐社会学》为题的翻译著作，原作俄文版来自苏联列宁格勒出版社的《音乐社会学和美学问题》一书的部分。原作者是苏联音乐学家A.H.索霍尔。译著《音乐社会学》一书共五章，包括：第

一章，音乐社会学的对象、结构与方法；第二章，音乐社会学思想史略；第三章，社会的音乐文化；第四章，音乐感知的社会学问题；第五章，音乐生活与社会音乐通信。

〔奥〕库尔特·布劳考普夫著. 孟祥林，刘丽华译. 永恒的旋律——音乐与社会. 上海：上海音乐出版社，1992：353

本书原作者是音乐社会学家、维也纳音乐及表现艺术学院音乐社会学教授库尔特·布劳考普夫，其著作原名是《在社会变革中的音乐——音乐社会学大纲》，1982年初版。全书分29章，第一章，音乐社会学的目的；第二章，探寻音乐的起源；第三章，社会学的开端等等。

曾遂今. 音乐社会学概论——当代社会音乐生产体系运行研究. 北京：文化艺术出版社，1997：432

本书作者在尽最大努力地了解国外音乐社会学研究状态的基础上，力图摆脱过去某些音乐社会学流派、模式的束缚而以在中国的社会音乐中与音乐社会中的新材料为起点，以音乐的社会运动观念为基础来思考中国音乐社会学的学科构架和内容。在这其中，作者对含有内部运动体系（可比作地球的自转）的音乐的外部运动（可比作地球的公转）过程来进行研究。为此，除了吸取相关的研究方法外，也将根据音乐在社会中的“公转运动”来独立决定考察研究对象。由于基于这种音乐的社会运动性，有可能使我们富于时代性的音乐社会学研究趋于系统与有序。

在此基础上，作者认为，音乐社会学，就是一门研究音乐在社会中运动规律的学科。音乐的社会运动规律，包括了音乐的社会生产规律、音乐的社会传播规律、音乐的社会流行规律、音乐商品规律，以及与这些运动相关的环节、结构研究等等。为此，对音乐社会运动规律的认识与探究，有

可能使读者理智地把握音乐和运用音乐。这种对音乐社会运动的科学掌握,是在现代物质文明高度发展的科技社会条件下,促进中国社会精神文明建设和中国音乐健康而合理发展的必要手段之一。

《音乐社会学概论》以当代音乐社会学的理论问题和实际问题两个层次展开。理论问题集中于第一章“音乐社会学学科认识论”和第二章“中国音乐社会学学科建设论”中。第三到第九章则对音乐社会学的具体研究对象展开概论性的探索。其中包括社会音乐生产、社会音乐听众、社会音乐传播、社会音乐流行、社会音乐商品、社会音乐职业和社会音乐批评。第三章“社会音乐生产论”则是对社会音乐生产体系运行的宏观研究,并为读者提供了进入音乐社会学实际问题研究大门的一把钥匙。

《音乐社会学概论》系探索性的研究,反映了笔者十多年来在社会音乐生活观察基础上形成的多种音乐社会理念和音乐社会学认识观。

曾遂今. 消逝的乐音——中国古代乐器鉴思录. 成都:四川教育出版社,1998:189

本书是作者从音乐社会学的角度来思考、鉴赏中国古代乐器内涵的一次尝试。这是基于中国古代的两汉以来,文学家们以乐器的审美欣赏为对象从事他们的文学创作活动逐步增多,而在唐代尤为兴盛。这说明中国古乐器所具有的全方位的文化内涵之完美,中国古乐器所蕴藏的中国古代文明信息之丰满。此刻,作者力图换一种思维方式来认识中国古乐器。本书作者的宗旨是,中国古乐器不只是我们音乐家研究的财富,它是所有人文科学、自然科学领域中全体知识分子研究的财富。

基于此,作者以《消逝的乐音——中国古代乐器鉴思录》为题,尝试而探索性地进入一个描述乐器的新角度。从这样一个角度来认识乐器,将有可能使读者超越过去长期以来只限于对乐器的经验性描述:形制特点、音律特点、应用特点等等,而用“鉴”与“思”的学理性相结合来揭示中国古

代乐器的文化内涵和古代文明的方方面面。“鉴”,鉴赏其美丽的外观,鉴赏其动人的乐韵,鉴别其历史的轨迹,感慨其前人的良苦追求;“思”,思考其文化的属性,思考其社会的本质,思考其审美的功能,思考其科学的智慧。

本书引入了较丰富和精细的古乐器图片,论述富于激情并带社会学的理性。读者从这静静的乐器真实形象中,聆听到中国古乐器的弦内、弦外之音。作者在书中强调的是:这些乐器,在中国历史岁月的千古风云变幻中,曾歌声缭绕,鸣响不绝,它们曾真诚地记录下了一个中国古代的现实世界;这些乐器,在中国历史岁月的无数次四季交替中,曾把对春天、对光明、对太阳和对自由的歌颂,寄托在世易时移的改朝换代之中。然而,君主在一个又一个地过去,朝廷在一代又一代地折腾,中国的封建社会,除了留下了真正在创造文化、塑造华夏文明的无数脑体劳动者的创造性成果之外,还能留下什么呢?

这些乐器美丽的乐音和动人的旋律,伴随着无数不知名的奏乐艺人,早已消逝在那茫然无限的时空长河之中。可是这些乐器,是他们为我们留下的唯一足迹和心迹。我们珍惜这些乐器,也怀念这些奏乐的人们。我们永远忘不了他们对中国古代文明的推动。

人民音乐出版社编.音乐社会学·音乐词典词条汇辑.北京:人民音乐出版社,2000:196

本书是1990年初版的有关音乐社会学的词条汇编,选用的辞书有《新格罗夫音乐与音乐家辞典》、《哈佛音乐辞典》、联邦德国的MGG、联邦德国的《音乐大辞典》、苏联的《音乐百科全书》和日本的《日本音乐大事典》。共有六个“音乐社会学”的翻译条目,四篇音乐社会学的论文。论文是:《音乐社会学的目的》(〔德〕西尔伯漫著,金经言译)、《音乐社会学认识对象》(〔德〕克奈夫著,金经言译)、《音乐社会学的对象、结构和方法》(〔苏〕索霍尔著,曾遂今译)、《音乐社会学》(〔西班牙〕罗莎著,孙国荣译)。

五、音乐地理学

（一）论文部分

1.论文目录

叶林.苏南松江分区一带的小调民谣研究.人民音乐,1950;1:17—25

高厚永.明代流行的吴地山歌.音乐研究,1959;4:55—57

汪毓和.民族风格与地方色彩.音乐研究,1960;3:92—98

程云.风格、色彩.人民音乐,1961;11:9—11

杨匡民.湖北民歌穿歌子分析.音乐论丛,1964;6

杨匡民.湖北民歌音调的地方音调简介.音乐研究,1980;3:86—92

武俊达.谈旋律的民族风格和地方色彩.中国音乐,1981;2:13—18

王耀华.福建民歌的色彩区及其调式、音调特点.福建民间音乐研究(一),1981;1:24—82,

杨匡民.湖北民歌三声腔及其组织结构.中国音乐,1981;增刊:182—189

冯明洋.论广西多民族地区民歌的民族风格和地方色彩.中国音乐,1981;增刊:180—181

延河.宁夏民歌概述.音乐艺术,1982;2:6—15

刘正维.梁山调腔系论证.音乐研究,1983;1:49—74

江明惇.试论江南民歌的地方色彩.音乐研究,1983;1:75—85

苗晶.我国北方汉族民歌近似色彩区的划分.中央音乐学院学报,1983;3:36—39

苗晶,乔建中.论汉族民歌近似色彩区的划分(上、下).中央音乐学院学报,

1985;1、2

何芸,伍国栋,乔建中. 桂、湘、粤边界瑶族民歌考察. 中国音乐学, 1985;创刊号:49—60

黄允箴. 论北方汉族民歌色彩区的划分. 中国音乐学, 1985; 创刊号: 61—68 转 86

沈洽. 民族音乐学研究方法导论. 中国音乐学,1986;1、2、3

杨匡民. 民族旋律地方色彩和形成及色彩区划分. 中国音乐学, 1987; 1: 105—117

乔建中,苗晶. 黄河流域东、西部民歌区的形成及其风格特征的比较. 民间文艺季刊,1987;1:164—178

王庆沅. 湖北兴山特性三度体系民歌研究. 中国音乐学,1987;3:105—117

何昌林. 唐代的茶山斗乐. 音乐艺术,1987;4:30—33

费师逊. 民族音乐与文化流. 人民音乐,1988;1:19—21

刘正维. 戏曲声腔分类新论. 黄钟,1988;1:7—13

陈复声.《孟姜女》调在曲艺音乐中的传承性与变异性. 民族艺术研究,1988;1

王庆沅,卢天生. 荆楚古音考. 音乐研究,1988;4:42—51

杨长雄. 谈赣东北民歌的过渡性特征. 中国音乐学,1988;4:16—24

张佩吉. 长江流域田歌的初步探究. 中国音乐学,1988;4:25—38

姚运才,黄振奋整理. 湖北各地风土及其民歌. 音乐研究,1988;4:33—42

蒲亨强,蒲亨建. 武当山青城山道教音乐之比较研究. 交响,1988;4

杜亚雄. 裕固族西部民歌与有关民族民歌的比较研究. 见:民族音乐学论文选,上海音乐出版社,1988;264—279

黄允箴. 汉族人口的历史迁徙与南方汉族民歌的色彩格局. 中国音乐学,1989;4:36—48

樊祖荫. 我国多声部民歌的分布与流传. 音乐研究,1990;1:13—18

薛艺兵. 四地秧歌舞曲的分析比较. 中国音乐学,1990;1:67—75

钱仁康.《老八板》源流考. 音乐艺术,1990;4:9—23

杜亚雄. 中国少数民族音乐文化的分组. 中国音乐,1990;2:4—7

严华生. 广东采茶音乐的分布与背景. 星海音乐学院学报,1990;2:16—20
苗晶,乔建中. 河口音乐见闻. 中国音乐,1990;4:21—22
袁炳昌. 从东南沿海乐器传播看民族文化交流. 中国音乐,1990;4:23—24
沈洽. 民族音乐学十年. 见:中国音乐年鉴(1990),山东教育出版社,1991;345—346
范西姆. 我国东南沿海地区音乐多声部现象及特征. 音乐研究,1991;1:82—87
蔡际洲. 腔式板块理论与音乐地理学. 音乐探索,1991;1:38—40
钱茸. 论中国传统文化的积淀:戏曲音乐的程式化. 中央音乐学院学报,1991;1:4—10
冯光钰. 从凤阳歌看同宗民歌的传播流变. 音乐研究,1991;2:79—84
庄春江. 南中国的音乐文化. 中国音乐,1991;3:19—20
赵宋光. 音乐文化的分区多层构成描述. 中国音乐学,1992;2:51—56
陈威. 潮州细乐产生的文化历史背景. 星海音乐学院学报,1992;2:9—11
孙星群. 福建南音文化区布局及其形成原因述略. 星海音乐学院学报,1992;2:33—39
陈进德. 二人台音乐与我国北方民歌. 音乐艺术,1992;2:1—9
金梅. 吴越文化的宝贵音乐遗产——嘉善田歌. 中国音乐,1992;3:56—57
王耀华. 客家山歌音调考源. 音乐研究,1992;4:65—73
杜亚雄. 汉族民歌音乐方言区及其划分. 中国音乐,1993;1:10—12
蔡际洲. "辽金北鄙"遗音与南北曲音乐之渊源——兼论"蕃曲"在戏曲声腔史中的地位. 黄钟,1993;1:172—178
蔡际洲. 南北曲形成的文化生态. 中国音乐学,1993;1:122—129
朱传迪. 楚俗与楚音. 中国音乐学,1993;2:51—58
苗晶. 1980年以来汉族民歌研究工作的回顾与思考. 音乐研究,1993;2:57—60
乔建中.《下四川》研究. 中央音乐学院学报,1993;2:34—41 转 28
时白林. 安徽戏曲音乐的源流与特色. 音乐研究,1993;2:61—69
钱仁康.《月子弯弯》源流考——兼谈"吴歌". 音乐艺术,1993;4:2—11
刘正维. 戏曲腔式及其板块分布论. 中国音乐学,1993;4:33—42

黄允箴. 论"采茶家族"——一首采茶歌的流变. 中国音乐学,1994;1:52—64
蔡际洲. 蕃曲传播的逆向考察. 中央音乐学院学报,1994;1:64—68
乔建中. 和而不同　多样统一. 音乐研究,1994;3:67—72 转 50
赵磊,李文珍. 甘肃民歌与异地民歌的历史传播特征. 中国音乐, 1994; 4: 69—71
刘均平. 陕西民歌概述——四、陕西民歌的分布与地理环境. 见:中国民间歌曲集成(陕西卷),北京:中国 ISBN 中心,1994;11—12
赵翔. 土汉音乐混融区民歌的形态特征. 黄钟,1995;1:44—52 转 6
唐瑰卿,朱敬修. 豫南民歌的调式特点. 中国音乐,1995;2:19—21
王灿. 沪剧与地域文化. 中国音乐,1995;4:20—22
苗晶. 民歌比较研究中的几个问题——地属、族属与风格差异. 中国音乐学, 1995;4:21—27
李春阳. 闽北与赣东锁歌之考察. 中国音乐学,1995;4:44—58
乔建中. 秦风　秦腔　秦派. 人民音乐,1995;9:11—13
乔建中.《露水地里穿红鞋—— 信天游曲集》序. 人民音乐出版社,1995
冯光钰. 鼓吹乐的传播与文化生态环境. 人民音乐,1996;1:18—19
凌瑞兰. 试论满族音乐历史发展的三大文化圈. 中国音乐学,1996;1:39—46
张胜. 江南民歌审美情趣的突破. 音乐艺术,1996;1:28—29
沈洽. 民族音乐学在中国. 中国音乐学,1996;1:5—22
费师逊. "跳禾楼"——远古稻作文化的遗存. 中国音乐学,1997;1:31—41
罗来国. "鸡鸣歌"、"扬歌"与《离骚》之"离"同源初探. 中国音乐学,1997;1: 42—48
蓝雪霏. 台湾福佬系民歌的初步研究(上、下). 中国音乐学,1997;1、2
乔建中. 试论中国音乐文化分区的背景依据. 中国音乐学,1997;2:75—87
方妙英. 论楚羽体系民歌的音乐思维. 黄钟,1997;2:14—20
戴宁. 明清时期秦淮青楼音乐文化初探. 中国音乐学,1997;3:40—54
邓光华. 贵州土家族傩仪音乐地域性与跨地域性研究. 中国音乐学,1997;3: 55—87

沈诚.板胡的地方风格与技巧.中国音乐,1997;2:29—32
李石根.郑声与郑风.中国音乐学,1997;3:20—27
詹永明.南北笛曲风格及其演奏流派.中国音乐,1997;3:43—45
乔建中.时序体民歌与月令文化传统.音乐人文叙事,1997;创刊号:26—33
张继昂.气候 人 音乐——对音乐地理学的思考.人民音乐,1997;8:34—35
冯明洋.岭南土著音乐的"越徵"调式体系及其文化积淀.中国音乐学,1998;1:5—22
莫尔吉胡."潮儿"现象及"潮儿"音乐——试论阿尔泰蒙古古音乐文化圈.音乐艺术,1998;1、2
张晓农.中国西南民歌旋律的计算机研究.交响,1998;1:54—57
嘉雍群培.藏族强盗游侠歌的产生及艺术特色.中国音乐学,1998;2:16—23
朱季贤.谈我国古代东北民族音乐文化交流.中国音乐,1998;2:46
徐雅岚.湖北民歌的二、四句式结构特征及其地理分布.黄钟,1998;2:91—97
费师逊.关于夏越文化体系音乐学研究的刍议.音乐艺术,1998;3:9—16
王学仲.论民间音乐地域特色的相对性与模糊性.乐府新声,1998;3:40—42
乔建中.论中国传统音乐的地理特征及中国音乐地理学的建设.中央音乐学院学报,1998;3:3—9
许德宝.陕西境内花鼓戏音乐简论.交响,1998;4:62—65
冯光钰.客家音乐与移民文化.音乐研究,1998;4:37—44
李敬民.论豫南音乐文化区划的背景依据.中国音乐,1999;2:30—33
赵毅.壮族民歌的区域性特征.中央音乐学院学报,1999;2:28—36
刘建昌.论山西三大梆子音乐的共性与个性.中国音乐,1999;2:37—41
原作哲."西曲"与陕西曲子.交响,1999;2、3
苗晶.黄河流域兄弟民族间音乐文化的交流发展.中国音乐学,1999;3:56—63
杨匡民.长江中游文化区民歌结构.音乐研究,1999;3:58—66
蔡际洲.关于中国传统音乐文化地理学研究的思考.交响,1999;4:13—17
王志毅.《茉莉花》的地理属性.黄钟,1999;4:96—99
王耀华.脚踏实地 真诚执著.人民音乐,1999;6:48—49

杨民康. 中国南传佛教音乐文化圈和文化丛特征. 中国音乐学，1999；4：103—114

杨匡民. 长江中游文化区民歌结构. 音乐研究,1999;3:58—67

李月红. 学术与生命. 音乐艺术,2000;1:24—29

王建民. 丽江地区纳西族民歌旋律特征初探. 音乐与表演,2000;4:17—20

蔡际洲. 皮黄腔的流布与影响. 中国音乐,2000;2:35—38

钱茸. 楚文化楚风音乐与屈原. 中国音乐,2000;2:39—40

王义彬. 试从"慢赶牛"、"五更调"看安徽民歌的地域性分布. 中国音乐,2000;3:51—53

傅利民. 从地域文化环境看赣南民歌的艺术色彩. 音乐探索,2000;4:22—29

蔡际洲. 长江流域音乐文化巡礼. 云南艺术学院学报,2000;4:13—19

孙怡. 江南胡琴曲的润腔艺术. 人民音乐,2000;9:30—32

2. 论 文 提 要

杨匡民. 湖北民歌三声腔及其组织结构. 中国音乐，1981；增刊：182—189

文章认为,湖北民歌的三声腔是以不同的三个乐音构成的腔调,即"以腔从词"即兴歌唱的旋律。按不同的音程结构,它有七种,可以分为大声韵、小声韵、宽声韵、窄声韵、中声韵五类。三声腔声韵的组合方式可以归纳为单一声腔行腔为歌、声腔交替行腔为歌、声腔混合行腔为歌、声韵转调行腔为歌四种。湖北民歌按色彩差异应分为鄂东南、鄂东北、鄂中南、鄂西南、鄂西北五个色彩区,其中四个沿长江两岸分布。湖北五个民歌地方音调色彩区的音调色彩由近及远逐渐变化的规律,也是各种三声腔的分布及其组合方法的规律。值得说明的是,五个色彩区并不仅限于湖北境内,还应包括湘、赣、皖、豫、陕、川、贵七省区的边区地带。文章还以湖北五个地方色彩区的一种商调式,并选择当地普遍流行的三声腔进行排列,

以展现色彩区之间声韵的共同音及其渐变情况，直观地揭示民歌音调地方色彩的分布规律。

王耀华. 福建民歌的色彩区及其调式、音调特点. 福建民间音乐研究（一），1981；1：24—82

文章将福建民歌归纳成八个色彩区并对各区的特点择要进行阐述。

闽西色彩区以山歌为代表，按音调特点可分为客家山歌、龙岩山歌、连城山歌。客家山歌以徵调式居多，羽调式次之，旋律音调以强调羽、商两音为突出特点；此外，还有一些是强调商音、宫音的徵调式。龙岩山歌以龙岩城关的山歌最具典型意义，其基本结构是对称的上下句，也有以上下句为基础的四句体。其全部音域只有纯四度，包括羽宫商三个音，旋律音调与语言音调紧相吻合，构成以宫音为支点的上下回绕型的进行，具有吟诵风味。连城山歌多羽调式，旋律进行中强调角羽宫、羽宫角各音之间的分解和跳进。闽南色彩区按风格上的差异，又分为泉州、漳州两个色彩点。泉州色彩点以羽、商调式居多，宫、徵调式较少，且羽调式多强调商音，商调式多强调羽音，有互相渗透的特点。该色彩点受南曲影响很大。漳州色彩点以徵调式居多，商、羽次之。其徵调式民歌在音调上具有同时强调徵、商、宫音的特点，功能较完整，色彩较纯朴。莆仙色彩区民歌以徵调式居多，宫、羽调式次之，音乐风格质朴、粗犷。音调与莆仙戏音乐血缘密切。闽东色彩区的闽剧唱腔包括了由民歌、民谣发展而来的“江湖”，已经地方化了的外来“小调”、“洋歌”，和具有浓郁风格的“逗腔”。它们从民歌中吸取养料，又反过来给民歌以深刻的影响。盘诗是普遍流行于本色彩区各县的重要歌唱艺术。其音调与语言结合紧密，旋律多平稳级进，音域较窄。闽中色彩区以山歌为代表，其音调以三和弦的分解为骨干音，别具一格。按其调式分，主要有两种：一是以宫、角、徵为旋律骨干音的宫调式，二是旋律音以角、羽、宫为骨干的角调式。闽北色彩区山歌的调式，主要有

徵、羽两种。本区徵调式民歌在音调进行中强调宫音，以徵音到宫音之间的纯四度跳进为特点，其间亦有羽至商的跳进，但亦多往宫音过渡或暂时解决。闽北客家色彩区山歌以羽调式占优势，一般音域活动在中音 3 到高音 $\dot{3}$之间（亦见 3 到高音 $\dot{1}$之间的角调式），旋律音调较为多样，四个乐句之间形成起、承、转、合的结构，在音区、旋律方面都有所发展、对比、变化。闽北客家的徵调式山歌存在两种情况，一是突出宫音的运用，但并不强调徵宫之间的直接连接，而多用商音到宫音的进行，音域在中音 5 到高音 $\dot{2}$ 之间；二是在强调商、宫音之后，往角、羽色彩转换，形成了从两个方面对主音徵的支持，具"柔化"色彩。闽东畲族色彩区的山歌大致分为四类，它们之间虽然由于语言音调略有差异，因而各具特色，但在结构、调式、节奏、旋律等方面，都有许多共同点，形成了高亢悠扬、纯朴自然的山野色彩和鲜明的民族风格。从调式、音调特点来看，主要有两种：一是以"罗连调"为代表的五声宫调式，其音域只有五度；二是包括罗连调、福鼎调、霞浦调在内的五声商调式畲族民歌。

文章最后认为，"综上所述，有如下几点启示：一、民间歌曲的色彩区划分及其调式、音调特点的形成，是在一定的地理环境内，人民群众在长期的政治、经济、文化生活过程中，共同的艺术趣味、审美习惯、思想感情、心理素质、性格特征在音乐艺术领域内的反映。它同本地区的方言有着紧密的联系。二、不同色彩区不同的音乐特点的构成，包括多种因素。调式是其中之一，但不能光看调式，还需包括音阶、音域、音区、音列、旋法、特征音调、节拍、节奏特点，以及调式交替、调性转换手法的运用等。只有将这些因素加以全面考察、综合分析，才能掌握现实音乐生活中丰富多样的色彩实质。三、色彩区的划分和各色彩区的音乐特点并非一成不变，而是在不断的变化和发展之中：其一，区域之间随着人民群众的互相交往、人口迁徙、历史变革、行政区域的变动、民间音乐乐种的交流，音乐特点亦在不断地互相吸收、融化；其二，随着时代的发展、生活的变化，旧的形式不足以表现新内容时，必然带来音乐形式的突破、革新和创造，推动着音乐风

格的发展。四、我们的任务就是进一步深入地学习、研究和掌握各地民间歌曲、民间音乐的风格特点,并通过广大人民群众的共同努力,对它予以丰富和发展,使各地民间歌曲和民间音乐成为扎根于人民群众现实生活土壤的长青之树,永葆青春,枝繁叶茂。”

乔建中. 汉族山歌研究. 硕士学位论文,1982;见:中国艺术研究院首届研究生硕士学位论文集·音乐卷,文化艺术出版社,1987:152—218

文章由上中下三篇组成,上篇概述汉族山歌,中篇介绍山歌与社会生活的关系,下篇论述汉族山歌的艺术特征。

我国各地山歌曲调的流布,已经形成相当稳定的地域性特征。该文上篇的第三节论述“山歌的分布”,作者认为汉族山歌的分布,同我国民族民间音乐发展的历史关系甚密。先秦时代产生的十五“国风”和“楚歌”,就已初步奠定了我国北方和南方两个相对独立的音乐系统的基础。其后,历经两千余年,民间音乐的发展可以说是蓬蓬勃勃、多姿多彩,以致形成了包括民歌、歌舞、说唱、戏曲、器乐这样五大类的完整的民间音乐体系。然而,在如此众多的体裁、形式、类别当中,我们仍然能够清楚地分理出以南北方早期民歌为基础的两大音乐系统发展的“轨迹”。尽管历史上曾经有过长期广泛的交流,有过互相影响和渗透,可是,两者并未因此而逐渐靠拢甚至融为一体,相反,我们在民间音乐的每个种类发展过程中的各个阶段,都可以找到南北方各自的代表性歌种、曲种、剧种和乐种。它们的发展脉络,就像黄河、长江各自在不同的河道上奔流那样,既保持一致的趋向,又有各自的特征和风貌。这种“南北对峙”的格局,从根本上来说,是由于南北方不同的自然环境、经济状况、民俗民情、方言土语等多种因素的影响而形成的,它已成为我国民间音乐传统的一个重要特征。基于此,作者以表格的形式详细罗列,认为山歌的分布可分成“两方”“五区”,即北

方一区:黄河中上游区;南方四区:长江上游区、中游区、下游区、珠江中上游区。同时,依上面划法,因为自秦岭以南各地山歌的词曲结构、音调特征及衬词衬腔的运用等都同北方山歌形成明显的分野,所以把秦岭作为南北方山歌的正式分界线。而秦岭正好又是黄河、长江两大流域的分水岭,也是我国南北方的地理分界线。气候、地理与山歌体裁的流布形势如此相似,绝非巧合,而是反映了前者作为一种物质因素对后者这一精神现象所产生的决定性影响。除了南北方山歌的分布结构略有不同、人们对山歌的俗称各有特点外,在山歌分布区的自然环境、经济面貌及历史传统等方面又都是相似的。首先,山歌的分布,多在我国黄河、长江、珠江这三大流域的山区、高原、丘陵及某些水乡地带,而且,有一种愈往中上游歌种愈多、传唱愈普遍的趋向。这是山歌流传区域自然环境的基本特征。其次,如果把山歌分布区放到整个社会经济结构的范畴中去观察就会发现,山歌恰恰是在交通闭塞、远离经济文化中心、生活水平低下,甚至还残存着部落社会遗风的那些地方最为流行,无论南北,概莫能外。再次,凡山歌流行之地,大多数都有悠久的歌唱传统。这是山歌分布区的历史特点。

该文下篇论述了汉族山歌的音调结构、节奏节拍、曲式结构等艺术特征。所谓音调结构,就是在特定的音阶调式的基础上所形成的旋律构成原则。它是一个民族或地区丰富多样的音调现象的抽象和概括,并从更本质的方面反映出各民族各地区人民不同的音乐思维逻辑,突出地体现了不同的自然环境、风俗民情、审美习惯,特别是方言音调对民歌的直接影响。

刘正维. 梁山调腔系论证. 音乐研究,1983;1:49—74

本文是一篇研究长江流域地方小戏声腔系统的论文。文章通过大量翔实的资料对流传在西起峨眉山东止武夷山,北起秦岭南到南岭的广大地区的声腔系统——梁山调腔系进行了较全面的论证。这是一个形成于

纵横几十万平方公里，跨越川、鄂、湘、黔、陕、豫等11个省区，并渗透几十个剧种的声腔系统。该文既从音乐形态人手，总结了梁山调腔系在伴奏、唱腔上的共同特征，还从文化地理学的角度出发，对其传播的情形和传播的原因作了探讨。

苗晶. 我国北方汉族民歌近似色彩区的划分. 中央音乐学院学报，1983;3:36—39

文章认为，色彩区的划分是研究民歌的方法之一。通过分析、比较、归纳，可以找出某几个地方民歌的共同风格特点。有着相同风格特点的几个地方，就可划为同一色彩区。汉族民歌分布甚广，除新疆、西藏两个自治区很少外，其他省、区都有，但民歌的风格特点不尽相同，甚至即便是同一省内，也不完全一致。因此，色彩区的划分不可能原封不动地以行政区划为依据。当然，各省的音乐文化都不是孤立的，省与省之间在民族音乐的发展过程中，是相互交流、相互影响的。只有通过了解它们之间的关系，弄清来龙去脉，才有可能把相同色彩的区域划分出来。而我们叫它近似色彩区，是因为某几个地区的民歌，只能说它近似，不可能完全相同，或者说某些地区的民歌在主要歌种中具有一些共同的特点和相近的风格特征。在研究划分过程中，至少应注意五个方面的因素：历史、地理、语言、文化，以及不同的审美观和艺术爱好。此外，各地的社会、经济状况、生活习俗等，也都具有重要的参考价值。基于这些考虑，我国北方汉族民歌基本上可以分成两个近似色彩区：东北部近似色彩区，包括山东、河北、辽宁、吉林、黑龙江。西北部近似色彩区，包括山西、内蒙古、陕北、甘肃、宁夏、青海。文章进而描述了两个近似色彩区的一般风格特征，并作了如下总结：对照上述两个近似色彩区。各自的特点就更加明显，一个属于平原型，一个属于山区型。重点歌种不同，风格特点不同，调式的种类差不多，但音阶不同。当然，这两个色彩区并非完全隔绝，相互之间有交流、有影响。

胡家勋. 贵州彝族民间歌曲的色块划分及其成因探究. 学会论文, 1984;见:贵州民族音乐文选,中国民族摄影出版社,1989:163—180

贵州彝族民歌除了因内容和演唱场合以及表演形式等的不同,在总体上可以分成若干种类以外,在横的方面,还因历史渊源、方言土语、地理环境等因素之不同而呈现出地域性音乐风格明显相异的状况。文章以风格区分述贵州彝族民歌的基本状况,初探其成因。威宁风格区包括威宁县和赫章县的妈姑、兴发两区及水城特区的西部一带,基本特点是:节奏舒缓,旋律高亢中有低回,激昂中带沉郁,常给人以压抑之感。调式多属五声徵调式和徵商综合调式,其次是五声羽调式。旋律进行时,在低音区常习惯性地向下属或重下属调延伸和转移,既是这一风格区的显著特点,也是造成曲调低沉、忧郁的原因所在。马街风格区即威宁龙街区的马街一带。本风格区旋律古朴粗放,呈现原生形态。曲调多由 **2**、**5**、**1**(或**5**、**1**、**2**)三个音和**5**、**6**、**1**、**2**四个音构成,属三、四声歌腔。不少歌曲结构仅系一个乐句的无限反复,而乐句本身又只是一个只有固定中结音和结束音的腔体,其他旋律音则随着歌词字调的不同而变化。旋律进行多以三、四、七度跳进为主,也有八、九度跳进出现。开坪风格区包括威宁龙场区的开坪、开坝、俄嘎和水城特区的舍嘎、玉舍等地。本风格区节奏明快、旋律高亢、刚直、奔放,收束直接。曲调进行时常从一高度冲击性的跳进到全曲的最高音,又习惯性地在最高音自由延长,给人以开阔、豪爽之感。此外在演唱中常出现停顿,打破腔词的常规结合关系,形成乐句与词句起讫点不相一致的现象。曲调多跳进,就是在情绪比较深沉的"阿素"(婚事场中演唱)中,也经常出现六度、八度大跳。赫章县北部风格区包括赫章县的恒底、可乐、财神、六曲河四个区。本风格区特点:旋律以级进为主,间以四、五度跳进,

极少大跳。$\frac{3}{8}$、$\frac{3}{4}$等节奏较常见。曲式多属上下句体。调式有五声宫调式、四声和五声羽调式，其次是四声和五声徵调式。单一调式居多，不少地方出现五声羽角综合调式。毕节风格区包括毕节县的龙场，金沙县的清池、石场一带，旋律多陈述性。“曲谷”类歌大多在五度（$5—\dot{2}$）内进行。调式有四声和五声宫、徵调式，前者居多。在宫调式曲调中，常以宫、徵音为骨干省去角音；或以宫、角音为骨干，偏至徵音，但始终保持较浓的宫调式色彩。大方风格区包括大方、黔西、纳雍、织金各县和毕节县的部分地方，以及水城特区的东部一带，是地域最宽的一个风格区。本风格区基本特点：旋律进行多四、五、六度跳进。词曲一般都比较短小，曲体结构多为上下句反复的四句体。“曲谷”类歌，绝大部分用汉语演唱，歌词以七字四句为主。“阿素”类用彝语，五言句式。调式结构以五声羽、商、徵调式居多。六枝风格区即六枝特区的堕却、岩脚、长寨等地。本风格区特点：旋律以级进为主，节奏徐缓平稳。不少歌曲属缺角音的四声歌腔，音域较窄，多不超过八度，有的甚至在五度范围内进行。以四声和五声宫调式为多。盘县风格区包括盘县全县，以及黔西南州的晴隆、普定、兴仁等地。本风格区，除少数老年人外，大部分人日常生活中已不用彝语，所以现在流行的民歌，多用汉语演唱。曲式结构比较定型，通常都是上下呼应句式，或起承转合式的七言四句体。旋律以级进为主，多数在上句词结束时，常以长波音下滑到三至四度结束，而且在上句结束处，往往不停顿，而紧接至下句第三或第四个字才停顿，之后又重复第三、四或第四个字继续进行。绝大部分为五声徵调式和五声羽调式。文章继而从民族历史渊源、语言、社会政治、自然环境和民族杂居等方面分析了贵州彝族民间歌曲呈现这些风格区的原因。

李惟白. 民族音乐文化色块论. 学会论文,1984;见:苗岭乐论,贵州民族出版社,1996:1—15

文章首先对民族音乐文化色块作了界定,“所谓民族音乐文化色块,系指某一民族的音乐,从民族发源地形成的风格传统,随着民族的繁衍引起迁徙而扩大分布地域,进而发生若干种风格色彩方面的地区性变异,即所谓分枝发岔。这些分枝发岔的分布地方,往往是在以语言中的方言、土语为分界线的村落、区乡、市镇中世代相传。因此,如果从组成某一民族音乐的地区结构总体中任选一个局部地区的民间音乐(民歌最方便与恰当)加以分析比较的活,便会发现它无不在统一的风格传统之中而又具有其所流传的小块地区特色。这些小块地区构成的整体就叫民族音乐文化色块”。继而认为,“以语言为分界线的原理之所以适用于民族音乐文化色块的区分,在于民间音乐的基础——民歌,和民间语言存在着极为密切的关系所致。以语言当中语音学的理论为先导,来探讨各民族音乐文化色块形成的诸种社会因素,进而在此基础上抽象出这一民族音乐文化的一些普遍规律不但更加展示出我国民族音乐的丰富多彩的面貌,还可以借此窥见各民族的历史、政治、经济和语言、民俗等各方面相应的情况,并有可能为民族史学、文化人类学、民俗学、社会学及民族学等与民族音乐学有亲缘关系的各学科提供佐证”。“从科学的宏观视野来看,民族音乐文化色块实际还存在着层次体系。层次的简繁是与各民族在方言、土语上的简繁状况基本一致的。换句话说,如果在某一特定区域内住着几种不同的民族,这几种民族都没有自己的民族语言而不共同使用这一区域性语言的话,那么它们的民间音乐必定都会是相同的风格特色。如果这几种民族在使用相同的区域性语言的同时,还存在着自己居住地区的口语特征的话,必然会在民间音乐中反映出它在风格特征方面的差异来”。从

以上的认识出发，作者将中华民族音乐视为世界民族音乐文化色块总体结构中的一个大的色块，这个中华民族音乐文化色块的总体结构，却又是由56个兄弟民族的音乐文化色块组合而成，然后再按每一民族在语言上的方言、土语流行状况结合民间音乐（主要依据民间歌曲）的流行状况划分每一民族的音乐文化色块层次体系。随后，文章以少数民族主要聚居地贵州为依托，分四个部分进行了论证，即贵州各少数民族的族源和迁徙历史与音乐文化色块形成的关系、高原山区的自然地理条件和封建社会长期的民族歧视政策对各民族音乐文化色块长期分散存在的影响、分散的聚居区在语言、习俗及生活方式等方面的分向转化对各部色块风格形成的影响、区域性各族群音乐审美观念的形成是保持各民族音乐文化色块风格传统的主要内在因素。

苗晶，乔建中．论汉族民歌近似色彩区的划分（上、下）．中央音乐学院学报，1985；1：26—33/2：29—40

此文原文约10万字，发表于《中央音乐学院学报》时，已做过较大压缩。该文后以专著形式出版，即《论汉族民歌近似色彩区的划分》（文化艺术出版社，1987）。为了避免重复，也为了便于读者全面了解这一学术成果，此处不述，请参阅著作摘要部分。

黄允箴．论北方汉族民歌色彩区的划分．中国音乐学，1985；创刊号：61—68转86

民歌所拥有的各种地方色彩主要从不同的民歌旋律特有的基本构成要素中体现出来，因此，划分民歌地方色彩唯有通过充分揭示和比较各地民歌在旋律构成上各种形态的种类、比重和组合方式的现状和差异，才能得到科学的判断。文章以此为依据，将北方汉族民歌分为色彩片、色彩中

心、色彩点、色彩交汇面四类色彩区域。纵观整个汉族地区的民歌，根据音阶和旋法的一般差别，可以苏北、安徽、湖北、陕南、甘南为中线，分为南北两大色彩片。北方汉族民歌统属于北方色彩片，其色彩的主要特征是多六声、七声音阶，旋律线起伏度大，音域宽，音调多五度以上的跳进，音乐性格开朗、奔放。它与多五声音阶，旋律线较平稳，音域较窄，音调多级进，音乐性格偏于秀丽、柔婉的南方色彩片形成对峙。根据民歌旋律构成要素各种具体形态和组合方式的差别，北方色彩片中，可以圈出陕甘、豫西、晋中、山东、东北五个色彩中心，以及若干色彩点、色彩交汇面。

杨匡民. 民族旋律地方色彩和形成及色彩区划分. 中国音乐学，1987；1：105—117

文章认为，自古以来民歌都是用本民族、本地区的方言土语歌唱的，用当地口语化的方言发音演唱歌词，形成了方言口语化的旋律。一首民歌按照当地的语音歌唱起来，就使它具有当地的“土味”。而且在方言语音内还含有当地人说话的语音、语气以及表情形象，故用方言歌唱的民歌，其土味自然浓郁。民歌旋律本身都内含有方言的诸因素，其中方言声调（歌词字调）是影响旋律的主要因素。方言口语化的歌词及其口语化的旋律，在民歌中是较多的，特别是在儿歌、灯歌、田歌、山歌等民歌中是很常见的。将方言歌词朗读所产生的字调与它的旋律作比较，就不难看出歌声每一音的起伏与方言字声的起伏（音的进行方向）是相似的（或说是一样的）。然而，仔细査对一下每一个字的声调与旋律，两者并不完全相贴行腔，而是歌词的高低、升降的字声，影响到旋律的抑扬行腔。特别是每句末字的字声更重要，民歌旋律受方言歌词的词格所影响，就是方言声调影响制约民歌旋律使成为有地方色彩的旋律情况。地方传统音调，是地方上流行的历来口口相传的音调，包括当地习用的三声腔和四、五声音阶、旋律音列，大致是未成歌、未成曲的腔调。地方音调，是地方上流行的作为

调式骨干音的三、四个音，亦即是地方的人们习惯和爱好的三声腔，它是民歌音乐的基础材料。地方传统音调是有地方特征的音调，或是说在本地区较突出的而为别地少见的音调。每一个不同的地方音调区，均有本地区惯用的音调来影响与制约民歌旋律。人们用一个三声音阶（或四声音阶）行腔（创腔）为歌，在旋律中，这三声音阶或四声音阶就是民歌旋律的基本腔。民歌旋律的地方色彩，有的是重语腔的地方色彩，即是说其旋律的地方色彩，方言语音的影响成分较重；有的旋律是重地方音调的色彩，即是说旋律的地方色彩，地方音调的影响成分较重。地方音调与方言声调，两者对旋律的影响与制约是互相配合的。有的民歌用地方音调来调节旋律，使其适应于方言；有的以方言声调来调节旋律，使其适应地方音调。为什么地方音调与方言声调两者对旋律的制约会那么协调呢？就是因为方言歌词朗读所产生的字声，内含有民歌旋律所有的音程（四声、五声、六声以及八声方言声调，均如此）。我国民歌的调式色彩多种多样，即使在一个色彩区内，调式色彩也是多种多样的。除了宫、商、角、徵、羽五种不同的色彩外，每一个调式中也是多种多样的。不论是三声、四声、五声音阶的民歌旋律，以三声腔为基调（骨干音）行腔为歌，由于三声腔特征的不同就产生不同的调式色彩，这些三声腔可分为“大三声”（ 1 3 5 ）、“小三声”（ 6̣ 1 3 ）、“宽三声”（宽四二 5̣ 1 2 与宽二四 5̣ 6̣ 2 ）、“窄三声”（窄三二 6̣ 1 2 与窄二三 5̣ 6̣ 1 ）、“近三声”（ 1 2 3 ）、“减三声”（ 6̣ 1 3 ），这六种较明显的色彩，在湖北既存在，也有分布状况。调式色彩的不同，旋律的曲风也不同。不同地区有其特有的调式色彩，所以调式色彩也表明分布的状态。从地方特征来说，调式的地方色彩决定于当地所采用三声腔的种类及三声腔在旋律中的组合方法、地方习惯的旋法。民歌地方色彩区的形成，与其所处地方的历史、地理、社会、习俗很有关系。民歌的色彩区问题，实际上是民族的迁移、分散与互相影响的问题。本文提出的“方言声调同类区”，是指在一个区域内，以县为单位的方言声调，其声数、调值及

其高低声、升降声及长短声是相同或相似，或大多相似的情况，也是说同区的方言声调，其同调名的起讫音的方向是相同或相似或大多相似的情况。

文章还认为，湖北民歌色彩区的三种类型。湖北五个民歌地方色彩区，由于民歌音调的结构关系，色彩区的类型可以分为三种，就是："主次型"、"并列型"与"混合型"。鄂西南区与鄂东北区是"主次型"，鄂中南区是"并列型"，鄂东南区与鄂西北区是"混合型"。

苗晶，乔建中.黄河流域东、西部民歌区的形成及其风格特征的比较.民间文艺季刊，1987；1：164—178

黄河流域蕴藏着极其丰富的民间艺术品种。其中，民间歌曲尤为突出。整个黄河流域历来是我国民歌文化的一个重要分布区，并形成了它自己的独特的历史传统。

文章从黄河流域东、西部民歌区形成的背景和黄河流域东、西两个民歌分布区风格特征的比较两部分进行论述。所谓民歌分布区，是指在一个相应的传播空间内，由于受到特定自然、社会、文化传统、经济结构诸因素的影响，致使民歌在体裁、风格等方面形成了大致统一的一系列特征，这一传播空间，即可称为××分布区。黄河流域由于流经省区多，地形复杂，社会经济结构差异大，因此，并不是一个统一的分布区，而是可以再分的。形成再分的主要原因是：地形地貌、古代文化、方言音调、民间风俗、人口变迁。特定的自然环境是形成民歌分布区的前提。由于自然环境具有极大的稳定性，致使黄河流域东、西部地区从新石器时代起就产生了文化特征的分野。语言是构成民歌的基本因素，但民歌中所使用的语言，大都是它的地方变体——方言。民歌与方言的关系集中体现在两方面，一是它用特定的方言传唱，因此，它随着方言所占有的空间而存在或流传；二是民歌不以文字为据，而是直接采用民间的口头方言。因此，不同的方言

语音、声调、地方俚语、称谓或感叹用语等，都成为民歌文学语言的组成部分，也成为直接影响音乐语言的重要因素。这样，方言与民歌就有极大的相似之处：它们都在一定的地域范围内使用和流通，并成为该范围内人们传递思想感情信息的工具；同时，它们各自具有流通区域内的一系列特性。正因如此，方言区的划分就成为民歌区划分的重要参考。整个黄河流域使用的语言属于汉语方言的一支——北方话，但下游与中上游的方言音调并不相同。因此，语言学界又将它们分成北方话的西部方言区和东部方言区。当然，两个方言区不是截然分开的，而是采取一种逐渐变化的趋势。这种过渡特点在中游的三门峡一带体现得最明显。到了这里，可以强烈地感受到它那兼容东、西方言而又向西部接近的语音特点。更有意味的是，这一带的民歌，从体裁到风格，也同方言的情形极为相似。可以说，东、西部方言的“同言线”在该地区，而民歌区的“区界”同样也在该地区。这种相似绝非偶然，而是方言与民歌长期互相渗透、浸染的结果。黄河上游语言的使用情形远比中下游复杂，其民歌的风格自然也是异彩纷呈。但由于各少数民族相互之间及其与汉族之间关系深远，因而，当地的汉族方言又成为他们交往的共同语言。这一特殊的社会现象又导致了另一个更特殊的文化艺术现象——大家共同用汉语方言传唱同一个民歌品种“花儿”。从某种意义上说，“花儿”的广泛传播，使多民族的黄河上游（准确地说是发源地区）的民歌，形成了颇为统一的风格，为民歌的区划提供了重要的依据。民歌大多数是在民俗活动中产生的，同样它的传播生存也主要依赖于特定的民俗。从黄河流域来看，无论高原区或平原区都有许多共同的传统节日歌舞活动，尤其是春节秧歌演唱更为普遍。但高原区和平原区又都有某些各自独有的习俗。地方性的民俗对民歌的传播、体裁的形成和风格的演变，都有不可忽视的作用，也自然成为我们划分民歌区的一个重要依据。民歌是有“脚”的，它可能随着人口的移动而“落户”于新的社会生活区，并同那里的民歌相融合，程度不等地改变当地的歌风。历史上，黄河流域的人口变迁较为频繁，因此对民歌的传播与交

流也发生了重要的影响。在上述诸种因素的影响下,整个黄河流域的民歌乃至其他各类民间音乐,自然地形成了两个具有各自鲜明特色的分布区。这两个区以绵延于冀晋之交、南北走向的太行山为界。该山脉以东,燕山以南,徐州、开封、洛阳以北为东部区。这里地形平坦,沃原千里,城镇密布,经济繁荣,为黄河下游平原型民歌色彩区。太行山以西,阴山以南,秦岭以北,柴达木盆地以东为西部区。这里山川纵横,地广人稀,黄土高原、青藏高原相互衔接。晋陕一带以汉族为主,宁、甘、青地区,汉、蒙古、藏、回、土、撒拉、东乡、保安、裕固等民族杂居错处,为黄河中上游高原型民歌色彩区。在这两大区之间,由于诸背景的差异,致使民歌的代表性体裁,一般品类、分布状态、传唱的社会阶层及音乐形态、风格特色等方面,均有显著的不同。

文章通过对以上各点逐一进行阐述、比较,认为东部区的民歌旋律装饰性强,以级进型为主,在民间传播时,保持相当程度的稳定性;西部区的民歌旋律起伏度大,即兴性强,它们往往“任意从一点出发,纵横驰骋,在不同程度上节外生枝,对这个或那个音调或收或放,都全凭一时心血来潮,然后又像长江大河急泻直下”(黑格尔语),与东郊区形成明显的对比。文章最后有以下四点结语:(1)我国黄河流域的民歌明显地分成东、西两区是受到自然、社会、历史等多种背景因素影响的结果。由于民歌处于人类文化的低层次上,它对于自然环境还有较深的依赖性,因此,在进行区域的划分时,我们尤其重视地理、地貌和气候条件,把它看作是音乐分区的前提。(2)民歌是人类文化的有机组成部分,因此民歌的分区与文化分区有十分紧密的联系。黄河流域民歌分区问题的研究将为深入探讨这一地区的文化史、文化分区等提供一些实际和理论上的依据。(3)黄河流域的文化是一个有机的统一体。本文重点探讨它的区域性特征,目的是通过比较研究,更深入地认识它。侧重讨论两区间的殊异并不意味着黄河流域的民歌无共性而言。(4)黄河流域东、西两个民歌分布区,一个面向海洋,另一个面向内陆。面向海洋的东郊区地域范围小,体裁风格繁杂,音

乐的交融性强，艺术上加工较多，是具有开放性的市民文化特征的一个民歌传播区；面向内陆的西郊区，地域范围广，体裁风格单纯，音乐的统一性强，艺术上以即兴、自由见长，是具有封闭性的农民文化的民歌传播区。

陈复声.《孟姜女》调在曲艺音乐中的传承性与变异性. 民族艺术研究，1988；1

该文以民歌《孟姜女》调在山东琴书、湖南丝弦、湖北大鼓、广西文场等15个曲种中的24首不同变体曲调为对象，对《孟姜女》调在曲艺音乐中的传承和变异进行了探讨。其中既有关于这24首变体曲调在音乐形态上共同特征的归纳，也有对其在旋律、结构、节奏、音调等方面发生变异情况的分析，并认为，曲艺音乐中的《孟姜女》调，可能均来源于江浙一带。

杨长雄.谈赣东北民歌的过渡性特征. 中国音乐学，1988；4：16—24

汉族民歌，按照语言、地理、历史的内在因素和民歌本身的风格分成若干区域，但从大区域到小区域都存在着一个对民歌地方色彩的认识问题。赣东北这个区域，包括上饶地区原辖的十六个县（市）和景德镇，位于长江下游南岸，鄱阳湖东滨。对于它的民歌色彩区，目前一些专家学者的看法不一，如，江明惇同志在《试论江南民歌的地方色彩》中，把赣东北划入"江南色彩区"的中心区域；而苗晶、乔建中同志在《论汉族民歌近似色彩区的划分》一文里，则把赣东北排在"江浙平原民歌近似色彩区"之外，列入"赣民歌近似色彩区"的范围内。从汉族民歌流传的大区域而言，这两种划分都有道理。但是，就小区域而言，赣东北民歌既具有"江南民歌"的共性，也具有"赣民歌"的特点。文章认为，这二者兼收并蓄，乃赣东北民歌自成一家的独特风格，它的地方色彩，就体现在"江南民歌"与"赣民歌"之间的过渡性特征。

张佩吉. 长江流域田歌的初步探究. 中国音乐学,1988;4:25—38

田歌是一个多功能的歌种,它服务于生产,是农民自娱与情感宣泄的方式,在传播农民文化的过程中形成独特的艺术形态和风格。田歌主要流行于长江流域的山区和平原稻作区,由于受到山脉的阻隔和农业生产的制约,使这一歌种从它伴随劳动而产生的那一刻起,就带有鲜明的艺术特性。封闭式的地理环境,为田歌创造了自我完善的客观条件,形成田歌自身的艺术规律和丰富的内涵。又由于长江这一天然交通线的作用,使田歌跨越群山沿江上下自我交流,互为吸收、融合,因而种类浩瀚、多姿。

蒲亨强,蒲亨建. 武当山青城山道教音乐之比较研究. 交响,1988;4

本文是一篇探讨不同地域道教音乐渊源关系的论文。该文对武当山、青城山两地的道教音乐从音乐分类、音乐形态等方面进行了比较研究。认为两地道乐存在着诸多共同特征,但由于当时资料的局限和出于学术问题上的审慎态度,仅对这种共同特征的成因提出了三种可能性的答案。

姚运才,黄振奋整理. 湖北各地风土及其民歌. 音乐研究,1988;4:33—42

湖北省人口众多,山川河流千姿百态,风俗习惯各地也不尽相同,湖北民歌的分布,民歌的体裁形式和民歌的音调风味也并非到处一样。本文按湖北境内的方言声调、民歌音调、体裁形式、歌词文学的特点与分布情况,以及地理方位,把全省划分为五个区,即鄂东北区、鄂东南区、鄂中南

区、鄂西南区、鄂西北区。

鄂东北区地势北高南低，大部为低山丘陵地带，河流多由北向南流入长江，长江汉水沿岸是平原，湖泊众多。鄂东北民歌的题材内容相当广泛。鄂东北区的方言声调也是较独特的，区东头的方言接近皖西南，区西北角接近河南口音，方言声调均为六声，与其他区的四声、五声、六声的差异较大。这个区的东部，流行一种田歌，叫做“畈腔”，是当地富有地方风味的腔调，旋律常作四度上下翻转进行。鄂东北区地形扁长，民歌的地方特色也较复杂，地方剧种楚剧的唱腔及演唱，是能代表当地人民唱歌风味的。这个区的东半部略接近皖西南的风味，西半部略接近河南与襄樊市的风味。三声腔较多见，徵调式占优势(60%左右)，宫、羽调式次之，商调式再次之，角调式最少。

鄂东南区位于长江南岸，幕阜山北麓，幕阜山脉横贯全区，境内山峦起伏，属低山丘陵地带，地势南高北低。鄂东南区的民歌，题材内容广泛。用民歌演唱有关民间传说的长篇叙事诗，是该区民歌题材内容方面的一个重要特点。鄂东南区民歌的歌种主要有打硪号子、挖山鼓、斫柴歌，还有抛彩球等丰富多样的灯歌形式及孝歌、坐夜歌等风俗歌。鄂东南区的方言和方言声调是独具一格的。它的绝大多数地方属赣语系，在与湖南接壤的少数地方则带有湘音，都属六声声调。但与鄂东北的六声有所不同。总起来说，这个区的方言，单音节的字较多，说起话来粗犷有力，唱起歌来也较响亮。受这种地势、地貌的影响和方言声调的制约，这个区的民歌音调总的来说是以平稳、悠扬为自己的主要特色。旋律以级进为主，富于起伏而又不十分跳荡。以 $5\ 6\ \dot{1}$ 和 $6\ \dot{1}\ \dot{2}$ 为骨干音的旋律进行，在全区各歌种、各调式的民歌中起着主导作用。鄂东南区民歌以徵调式最为普遍，其次是羽调式，宫、商、角调式所占比重依序下降。转调的民歌虽少，但以其明显地向下属方向游移，甚至稳定地转到下属调上作为自己的特点。鄂东南区民歌的曲体结构，除各地共同流传的一些曲体外，急口令山歌和穿插体的套曲又具有自己独有的特征。

长江从鄂中南区横穿而过，北依汉水，除北部有少数丘陵地区之外，大部分是江汉平原，湖泊星罗棋布，河渠纵横交错，盛产水稻、棉花，号称“鱼米之乡”。鄂中南区有着悠久的历史和灿烂的文化传统，是我国古代长江流域的政治、经济、文化中心。数千年来，荆楚人民创作了极其丰富的民歌。这些民歌真实地、历史地反映了人民的生活及其斗争。鄂中南区的方言声调，其声调的声数大致可分为东、南、西和北三片区域。这三片地方，虽有四、五、六声不同的调类，但其声调的调性却大多是相同或相似的。鄂中南区的田歌，不仅曲体名称沿用古代的，名称也依然沿用“三声号”、“四声子”、“五声子”等。鄂中南区富有地方特色的民歌是“蒲草歌”和“丧鼓”，它们吸收了当地其他歌种的民歌或花鼓戏的唱腔成分，旋律优美多姿，音域宽广。鄂中南区流行一种叫“穿句子”曲体的民歌。三音民歌中$5\ \dot{1}\ \dot{2}$、$1\ 3\ 5$、$\underset{\cdot}{6}\ 1\ 3$、$\underset{\cdot}{5}\ \underset{\cdot}{6}\ 1$这四种比较突出。此外，还有以上述这些作为交替调式、混合调式和转调的民歌旋律。在鄂中南区民歌中，徵调式最多，约占一半，宫调式占第二位，约占三分之一，羽、商调式较少，角调式最少。

鄂西南区大巴山、巫山和齐跃山脉自西向东由高至低布满了整个版图，只是在和荆州地区接壤处才出现少许平原，浩瀚长江切断巫山横贯本区中部。这个区的土家族、苗族等少数民族与汉族杂居，都通汉语。尽管这个区陆路交通很不方便，但整个区的方言却相当统一，属西南方言，全区声调为四声。鄂西南区民歌的品种繁多，富有特色。由于西陵峡和巫峡自然条件险要，水急滩多，因此，这个地区的船工号子旋律气势雄伟，高亢激越，生动地表现了船工们与险滩恶浪搏斗的坚强意志和乐观精神。鄂西南区盛产茶叶，许许多多的山歌，是在茶山干活时所唱。这里有一种其他区未曾见过的茶歌形式，如“以腔从词”的“十三换”。从这一套《采茶山歌》的旋律来看，几乎包括了当地有代表性的旋律音列，显示出在一个县内的多种音调色彩。“锣鼓不出乡，各是各的腔”，这句话说明了这个区的“薅草锣鼓”的唱腔丰富多彩，各具特色。“薅草锣鼓”是当地民歌集锦，不

仅唱腔多,唱词丰富,演唱也有一套程式。鄂西南区民歌音调中的三音歌,在五个区中较为突出,种类较多而又有特点,(6̣ 1 2)三音歌数量较多,分布面较广。鄂西南区民歌的调式,宫、商、角、徵、羽都有。以徵调式为多,分布面也广,约占半数以上。

鄂西北区西北部是高山峻岭,中南部是汉水中游平原,自然风貌带有几分北国景色。汉水从西向东穿流而过,襄渝铁路、汉丹铁路横贯东西,焦枝铁路联结南北,使襄樊市成为我国中原一带的交通枢纽。鄂西北的方言特征,古代既有荆楚语音,又有中原音调,且微带秦音,和四川交界的地方又带有川东口音。但因汉水从陕西东来,横贯全区至汉口入长江,西北商贾顺汉水东下,来往频繁,导致在语言和音乐方面,与陕南、川东、豫南、豫西互相影响,逐渐形成了鄂西北的特色。古代这一带的音乐文化相当发达,鄂西北的田歌由来已久,"阳锣鼓"旋律比较平稳,带有较浓的"调子"曲风。这个区的民歌,曲风上比较活泼,旋律音程常作跳跃进行,这与此地的方言声调是有着密切关系的。鄂西北的民歌,既有七声音阶大音程跳进,带有中原一带风格的民歌,又有比较委婉柔和带有南方歌腔风格的民歌,大部分是南北腔调兼顾。鄂西北区的民歌旋律,除了该区南部与鄂中南、鄂西南相邻的地带外,三音歌少见,但在四声、五声音阶的旋律中,还有较明显的三骨架音的痕迹,调式主音在旋律中的地位较为突出。鄂西北区民歌的调式,以多少为序是徵、宫、羽、商、角。

王庆沅,卢天生. 荆楚古音考. 音乐研究,1988;4:42—51

本文是一篇旨在探索荆楚古代音乐面貌的论文。作者对"湖北兴山体系民歌"[①]与福建永安市青水乡丰田村的大腔戏唱腔从音阶结构、调式特点和音调结构三方面进行了比较。经作者考证,丰田村人的祖先乃湖北

① 王庆沅:《湖北兴山特性三度体系民歌研究》,载《中国音乐学》1987 年第 3 期,第 61 页。

江陵人氏，系南宋时因战乱辗转迁徙而至。丰田大腔戏唱腔的生存环境是一交通闭塞、岭高壑深的原始森林区，其音乐风格与它周边的民歌、戏曲大相径庭，却与相距千里之遥的“湖北兴山体系民歌”惊人地相似。

杜亚雄.裕固族西部民歌与有关民族民歌的比较研究. 见：民族音乐学论文选，上海音乐出版社，1988：264—279

本文以裕固族西部民歌为基点，对与其相关的维吾尔族、哈萨克族、蒙古族、鄂温克族民歌以及苏联的诺盖－鞑靼族民歌、土耳其民歌、匈牙利民歌分别进行了音乐形态的比较。该文还结合民族学、历史地理学等学科的研究成果进行了考证，认为：五声音阶、五度结构和前长后短的节奏型是裕固族民歌所保存的阿尔泰语系诸民族“最早母体”的民歌特点。匈牙利民歌和裕固族民歌之间存在的这种共同因素，系公元91年匈奴西迁时传播所至。

黄允箴.汉族人口的历史迁徙与南方汉族民歌的色彩格局. 中国音乐学，1989；4：36—48

汉族民歌以甘南、陕南、湖北、皖南、苏北为界，形成南北对峙的两大色彩片，这在古代已成定局，古今许多研究者都曾不同程度地观察到，并论述了这两大色彩片旋律形态的总体区别。然而，这些论述往往由于过于“总体”化而难以概全，有许多不足以体现南北形态差异的例外，并无法作为确立两大色彩片的佐证，所以将汉族民歌南北色彩片的区别局限于鸟瞰式旋律形态的对比上不免偏颇。为此，本文作者把视线贴近了地面，对南北各局部地区的民歌旋律形态与分布状况一一作浏览，提出了一个新的看法，即汉族民歌南北色彩片的最根本区别表现在：二者内部的各地方色彩的空间格局有着截然不同的景观。北方色彩片可圈出陕甘、晋中、豫

西、山东、东北五个色彩中心。相邻的色彩中心，旋律中含有的共同因素多，色调接近。相隔前色彩中心，旋律中含有的共同因素少，色调较疏远。各色彩中心之间通过色彩交汇面过渡，从而在空间格局上，自西向东呈现出横向的、井然有序的地理推移，构成了一个五环相扣的连续体，犹如沿着色阶——红、黄、绿、青，衔接起来的色彩链。可是，倘若想把这种说法同样运用于南方色彩片的话，就会陷入困惑，因为展现在你眼前的几乎是一片杂乱无章的涂抹，各种旋律形态构成的各种色彩缠缠绞绞，难解难分，似乎无规律可循，以至于很难采用与北方色彩片统一的色彩概念，诸如色彩中心、色彩点、色彩交汇面来划分区域。若强行概括，"一地异色、异地近色"这八个字勉强能勾出它的面目。

令人感兴趣的当然不仅对这两种不同景观的观察，还想弄清的是，同一国土，同一民族，民歌色彩何以产生如此不同的空间格局？它们有何异样的背景？"文化特征的空间分布是经时间的变化结果"，汉族民歌随汉民族的诞生而传于人世以来，经历了几千年的演革、发展，在这漫长的几千年内，我国社会充满了难以想象的动荡，绵延的战争，无尽的天灾，脆弱的小农经济，以及朝廷内讧，边戍屯兵，海上贸易等多方面的因素，无休止地驱使着汉族居民离开故土，远走他乡，迁徙流亡者的队伍年复一年像洪流一样在大地上滚动，贯连整个历史。如今，民歌演革的过程虽已无从稽考，但是，古代汉族迁徙者长年跋涉的漫漫路途和它们留下的艰难足迹，可以使我们获得揭开谜底的启示。文章通过梳理人口的迁徙流向与民歌的色彩类型的关系，作出了以下推断：随着南北人口重心的转移，中原汉族民歌对南方色彩片的形成有深远的影响，南方色彩片的各种民歌色彩是中原地区各种民歌色彩迁移扩散的产物。可以说：中原的汉族民歌以"原生型色彩"为主，而南方汉族民歌以"迁移型色彩"为主，由于双方人文地理的原始根基不一，其历史演革的途径也大相径庭。文章还从人口的"一地多源"与民歌的"一地多色"、人口的异地同源与民歌的异地近色两方面对南方汉族移民的人源及其分布与南方汉族民歌各种地方色彩的空

间格局进行具体的论述、印证。

蔡际洲. 腔式板块理论与音乐地理学. 音乐探索,1991;1:38—40

文章主要是对刘正维先生提出的"戏曲腔式板块理论"的评述,认为该理论在声腔史研究、戏曲音乐创作等方面具有一定意义,但某些概念逻辑上还不够严密,还有点"学术方言"的意味。该文还认为"戏曲腔式板块理论"的普适性、腔式划分的依据以及腔式板块与自然、人文的关系等方面有待深入探索,以求完善。

赵宋光. 音乐文化的分区多层构成描述. 中国音乐学,1992;2:51—56

文章认为,为了完整地把握活生生的音乐文化,必须对每一种音乐文化作多层构成的全面描述。音乐文化现象的许多层面往往在同一地区同时并存。许多不同功能、不同阶级阶层的音乐文化现象会在同一地区同时并存,许多不同的种类体裁通常在同一地区同时并存,这是人所共知的事实。对这许多不同的层面,既应当认识到它们各有自己形成的时代,或各自产生于不同的地点、地理环境、生活情境,或经历过曲折的传播流变,而更重要的还是,有必要观察到它们在同一地区存在、活动、发展的过程中如何相互影响交融,如何共同决定该地区的音乐文化面貌,共同构成某种音乐文化特征。这就是"多层构成描述"这一概念的含义。

对音乐文化的多层构成描述必须分区进行。文化区划问题就是这样提出来的。音乐文化学学科建设面方法必须同时包含在两个方面解决所面临的问题,一方面是"分区",另一方面是"多层"。解决"分区"是为了达到"多层",达到对音乐文化的多层有机构成的全息描述才是我们努力的目标,也是更长期持久的任务。音乐文化区的划分不应当只根据某个单一测度因素的异同,而应当参照较多测度因素的状况综合起来考虑。

在苗晶、乔建中同志那本论汉族民歌近似色彩区的著作中提到过好些角度,例如,由地理环境和气候条件决定边界条件的物质生产方式是一种测度因素。语言或方言又是一种测度因素,习俗信仰文化历史传统的类型也是一种测度因素,音乐形态的特征又是一种测度因素。还有人口迁徙和文化交融两种因素对文化区划的参照意义。

文章简述了少数民族的音乐文化区划的五种情况,对争议较多的汉族音乐文化区划方案作了一些议论。最后,对着手进行分区多层有机构成的全息描述的工作步骤提出如下建议:1. 音乐文化区划单元的设置和拟定。在拟定过程中,既不排斥同时在每一大区内划分小区,拟定小单元,也不排斥寻找可能把若干单元归拢成块,作大块的概观。2. 集成资料与集成外资料的分区归口,建立音乐文化分区档案。3. 区内各文化层面的歌种、乐种、曲种、剧种及其曲目的开列排序。4. 分层分种的形态、工艺、历史、地理、民俗、心理等的多方位描述说明,或提出若干有待回答的问题推动更深的调查。5. 把同区的多层多种音乐文化现象加以并置、联系、比较,观察其相互影响渗透,相互补充结合,把各层面、各品种、各方位的全部资料作总合成。6. 编纂成书,并配以地图、照片、乐器图、乐谱、歌词、唱本、剧本等具体资料。7. 译成英文,准备在条件许可时以中英文同时出版,以求早日走向世界。

王耀华. 客家山歌音调考源. 音乐研究,1992;4:65—73

文章认为,在汉族民间音乐中,山歌具有较为稳固的传承性和保守性,并且与各地人民的社会生活保持着更为直接的联系。因此,通过各地域、各民系山歌音调的考源,可在一定程度上追溯其古形态,并由各地域之间的对比参照,寻其流变线索,为音乐音调的发展历史、地域变迁提供有益资料,进而为人群迁徙历史和民系文化特征之比较研究作有益的参考。

文章首先描述客家山歌音调的概貌，认为客家山歌的音调特征是：中高音区，窄音域，窄音列，以羽商音构成的纯四度框架为骨干的四度跃进和邻音级进为特点的旋法。文章将客家山歌音调分为徵、羽、宫三类色彩并详述了各自特征。文章的第二部分“从比较中寻探客家山歌音调的渊源”。文章指出，循着客家民系历代从中原往南迁徙的路线追寻，可以发现在其沿途所经省份，几乎都有此种徵类色彩的山歌。通过音调追溯，作者作了如下假设：徵类色彩的山歌是客家山歌的主流，当从中原随客家先民由南迁而带来，经变化、发展而形成现阶段的特质。客家山歌的徵类色彩曲调的这些特点渊源于陕西南部和河南省部分地区，随着中原人民的南迁而传播南方各省，并成为客家山歌的主流；同时，亦随着中原人民西徙而流入我国西北地区，施影响于青海等地的花儿。这些特点存在于陕西南部和河南省部分地区的上限时间，当在中原人民的南迁、西徙之前，亦即在两晋南北朝的公元4世纪之前。在客家山歌羽类色彩旋律的渊源追寻中，文章认为：1. 与客家山歌羽类色彩旋律在音区、音域、音列、音调等方面具有相同特点的民歌，在我国北方地区几乎不存在。2. 在湖北省的山歌中，长江以北的各县，或则几乎没有羽调式山歌，或则其音区、音域、音列、旋法与客家山歌有较大区别，而长江以南的某些县份却存在着与客家山歌相类似的羽调式山歌。沿着长江往东考察的话，在安徽、江苏的长江以北地区，几乎找不出与客家现类色彩相类似的山歌，而在长江以南的浙江省境内却大量存在。3. 与客家羽类色彩山歌具有同类旋律的山歌曲调，在我国南方的许多少数民族中都存在。4. 音列由 **3**、$^{\sharp}$**5**、**6** 与高音 $\dot{1}$、$\dot{2}$、$\dot{3}$、$\dot{5}$ 构成的蕉岭山歌的渊源，当与湖南特性羽调式民歌有一定关联。综上所述，作者的推断是：客家山歌中的羽类色彩旋律，是在客家先民迁移到长江以南以后，在与当地的人民（包括一贯生活于此和比客家先民早到此地的人民）的文化交流中，吸收南方羽类色彩民歌因素，主要接受了长江以南的汉族和其他少数民族音乐的影响，而与原来由中原带来的音调特点相互融合、变化、发展而成的一种仅次于徵类色彩山歌的旋律类

别。在客家山歌中,尚有少量宫类色彩旋律和商调式旋律。文章认为,宫类色彩旋律,应当看作是客家人民与畲、瑶族人民音乐文化交流的产物;以商音为中心音的山歌,应当看作是畲族山歌施影响于客家山歌的例证。

杜亚雄. 汉族民歌音乐方言区及其划分. 中国音乐,1993;1:10—12

文章提出了以"语言谱系"为划分标准的新思路,即以"汉语方言区划为基础",作者将汉族民歌分为北方、吴、湘、粤、闽、客家、赣等7个"音乐方言区",然后,在"音乐方言区"的下一级又划分出若干"方言片"、"方言小片"和"方言点"。

蔡际洲. "辽金北鄙"遗音与南北曲音乐之渊源——兼论"蕃曲"在戏曲声腔史中的地位. 黄钟,1993;1:172—178

本文以南北曲音乐的渊源为研究对象,对南北曲的重要来源——"蕃曲"——现蒙古族民歌及其在汉地的传播进行了初步论证。作者以他提出的"程式性特征"(曲牌体音乐的终结音、乐句落音和句末拖腔)为依据,对南北曲和蒙古族民歌进行了定量分析和比较研究。认为这种异地文化相似的现象,当属跨文化传播的结果。此外还从南北曲生成的文化环境入手,对这一结论进行了印证。

苗晶. 1980年以来汉族民歌研究工作的回顾与思考. 音乐研究,1993;2:57—60

文章介绍了汉族民歌全貌、楚歌研究、客家民歌研究、吴歌研究、按照水系进行民歌的探讨与交流等,同时说明汉族民歌色彩区的研究是另一个新课题,并对1980年以来汉族民歌研究工作进行了回顾,阐述了对相关

问题的思考。文章对汉族民歌色彩区的研究作了这样的概述:早在80年代初,首先由杨匡民提出湖北民歌色彩区的区划研究,其后,王耀华发表了有关福建民歌色彩区的划分的论文,江明惇发表了《试论江南民歌的地方色彩》,还有洪滔的《湖南汉族民歌的风格色块》等,几乎绝大多数省、区都有人进行这方面的研究工作。到80年代中期扩大研究范围,黄允箴发表了北方民歌区的设想的论文,苗晶、乔建中出版了专著《论汉族民歌近似色彩区的划分》。以上这些研究成果不仅推动了音乐院校的民歌教学,而且为《中国民歌集成》提出了新的分类方法,如湖北卷、陕西卷等,皆以色彩区分类为基础,显然,各种民歌风格特点异常清晰。这一研究成果的出现,也填补了我国音乐地理学研究的空白。在研究方法上,大都吸收了民族音乐学的理论与方法,为民歌研究取得了突破性的进展。这一课题的进一步深入探讨方面很多,尤其从汉族民歌全方位研究来看,可以说只是有了初步轮廓,还有待于更多的微观调查,这是一项微观与宏观紧密结合的研究项目。此外,汉族民歌色彩也并非单一的色彩划分,有些则需要研究与其他民族民歌色彩的关联;在横的方面,还需探讨民歌与民间器乐、说唱、戏曲的共同色彩,这为划分汉族各综合音乐风格区的研究,也是十分必要的。

刘正维. 戏曲腔式及其板块分布论. 中国音乐学,1993;4:33—42

腔式,是戏曲唱腔中以一句词为单位,词曲同步运动形成的腔句形式,是唱腔戏剧性变化的基本动力,是最具特点、最生动活泼、最能相互借鉴吸收并体现创造性的戏曲曲式的基础结构。文章前四部分对腔式的特性、类别、变化、搭配进行研究,第五部分阐述其板块分布论。认为,戏曲腔式千姿百态,具有地方性特征。就其主要形式而言,按一定的地态、心态、语态、乐态等,在汉族地区腔式分为五大板块。在历史的长河中,不论是经济、政治、军事、文化,自陕南的秦岭,东经淮河,直到江苏洪泽湖,成了一条

南北分野的自然界线。自东周、三国、南北朝、宋金以下,莫不如此。线北雨水少,碱性多,人烟较少,种麦较多,土地较贫瘠,生活较清苦;人们的语言简练,气质豪爽。其音乐则尚高亢奔放,尚朴实,尚字多腔少。由于字与字紧连,旋律加花的机会少,而多借助于音程的跳动形成曲调的起伏;语词急促,必然留下众多的换气口,出现大量的眼起句读,形成普遍的漏板两腔式。线以南则雨水充足,呈酸性,人烟稠密,种稻较多,土地肥沃,物产丰富;人们语言细腻,气质平和。其音乐尚宛转柔和,尚华彩,尚字少腔多。由是字与字之间旋律加工的时值多;故多级进柔美的曲调;语词平和,大多强弱有序,无须漏板换气。故多顶板,多单腔式。由此在腔式方面分为如下南北各异的五大板块:线北的西北板块、东北板块,线南的江南板块、南岭板块、南北界线上的中央板块。文章的第六部分"启示"中还认为,腔式形态以及其板块分布,体现了风格的个性。长期来,既表现出自身的稳定性和对外来腔式的同化性,又表现出对外的强健的渗透性。因而在各板块间也长期地存在一种渗透与同化的生态现象。

刘均平. 陕西民歌概述——四、陕西民歌的分布与地理环境. 见:中国民间歌曲集成(陕西卷). 第1版,北京:中国ISBN中心出版,1994:11—12

民歌是人民社会生活的记录。处于不同环境和背景下的人民,其社会生活方式必也互可异同。在我们审视某地的民歌时,理所当然地要把它放在那一特定的环境和背景下加以考察。陕西全境地域狭长,被东西走向的北山和秦岭截为三段。南北高,中间低,从北到南分别是陕北高原、关中平原、秦巴山地这样三个明显不同的自然地域。以秦岭为界,秦岭以南属长工流域,秦岭以北属黄河流域。这不同的自然环境,就决定了三个区域的人民,在生产生活方式、语言、风情、习俗、文化等方面各有许多差异之处。

陕北黄土高原北部沿长城一线，沙丘、草滩错落分布；南部原、峁、沟、梁起伏连绵。洛河、无定、窟野、秃尾等河贯流其中，形成许多川道坪湾。气候分属温带和暖温带，冬春寒冷。陕北是农牧结合的地区。陕北方言属于汉族北方话的西北方言区，但由于频繁的民族交往，语言中常夹杂他族语言的地名、词汇。

关中平原位于陕西中部。平原东西长约360公里，有泾河、渭河、洛河流过平原注入黄河，俗称八百里秦川。气温属暖温带，土肥水美，物产丰富，是我国著名的麦棉产区。关中平原是黄河流域周文化、秦文化的发祥之地，具有悠久的历史和深厚的文化传统。方言属汉语北方话的西北方言区，辞多古语，民风古朴。

陕南秦巴山地位于秦岭、巴山之间，汉江、丹江奔流其中，这里层峦叠嶂，草丰林密，水利资源充足，属北亚热带气候。土特产丰富，是鱼米之乡。陕南山地除了接受秦文化之影响外，与楚文化、巴蜀文化也有密切的关系。清乾隆后，鄂、楚、豫、皖、赣等地贫民大量迁入，随着陕南人口骤增，给陕南的文化形态也带来了许多外来的因素。陕南的方言基本上属于汉族北方话的西南方言区，但也有部分县区与关中方言相近，民风乡情亦有许多和湖北四川相仿。

综上所述，产生在这样环境和背景下的陕西民歌，自然也就形成了陕北、关中、陕南三个不同风格的色彩区。由于区域不同，流行的歌种亦有所不同。山歌盛行于陕北、陕南，而在关中则不是主要歌种。当然，同一歌种的民歌，处于不同的区域也就显出各自不同的风格和色彩来。

赵翔. 土汉音乐混融区民歌的形态特征. 黄钟，1995;1:44—52转6

在我国湘、鄂、川、黔、陕五省毗邻地区，因长期的历史发展而形成了一个具有一致性特征的音乐风格区，即“土汉音乐混融区”。本文上篇从音乐形态学的角度，着重论述混融区民歌在体裁形式、旋律音调及曲体结构

等方面的特征；下篇从音乐史学的角度，勾画出土汉音乐混融区形成的历史脉络。本文在结语中认为，土汉音乐混融区是一个独立的音乐风格区，其音乐风格在统一性基础上也有多层性特征。

苗晶. 民歌比较研究中的几个问题——地属、族属与风格差异. 中国音乐学，1995；4：21—27

汉族民歌色彩区的区划工作，只有通过比较研究才能找出其中的异同、近似、变化，发现比较接近实际的答案。对于民歌进行比较研究，需要包括民歌的诸背景与民歌自身两个方面，文章认为首要的问题是要弄清它的地属，即流传地区范围，民族属性以及不同风格的差异。民歌的地属问题相当复杂，一首民歌往往流传甚广，它的流传范围不但会打破省界，还会打破大的行政区域，甚至有的边疆地区的民歌会打破国界。显然，某一民歌的产生地是很难确认的，重要的是了解它的流传范围。我们一般所谓某地民歌，实际指它在某地流传而言，要想弄清它的这种地属关系，应从传播情况、歌种题材、曲调关系等三个方面进行比较。民歌的民族属性，首先需要具备有关该民族的历史、地理、文化、语言等方面的知识。可以从特定题材、体裁、特性音调、特性节奏、特有衬词、特殊唱法等方面辨别民歌的族属；另一方面，演唱者的族属，使用的民族语种，在某一民族地区流传等，都可作为重要的依据与参考。风格上的差异，比前两个问题更加复杂，首先风格有广义、狭义，民族风格、地方风格，以及演唱者的个人风格等等之分。这里所指主要是广义的民族风格和地方风格而言。其次风格又包括歌词风格、曲调风格和演唱风格三个方面。歌词方面不同民族往往有其自己的词格、句法结构，以及不同的韵脚押韵习惯，不熟悉该民族语言是很难辨别的。演唱风格仅从记谱上是看不出来的，必须结合可靠的音响，或实地考察才能抓住要领。此外，风格的比较，还应弄清对风格的形成有着重要影响的一些客观因素，也包括形成风格的诸背景，包括历史

因素、地理因素、民族因素、语言因素、宗教信仰以及习俗因素等。

费师逊.“跳禾楼”——远古稻作文化的遗存.中国音乐学,1997;1:31—41

“跳禾楼”是广泛流传于岭南粤方言区内古今稻作文化中的祭祀活动,其关键性的歌腔是《卖鸡调》。通过对粤西、粤中部分地区的“跳禾楼”祭祀活动的实地调查,认为,虽然广东境内的“跳禾楼”仪式已与道教天师派和梅山派的祭坛仪式相融合,但这一活动仍然保持着远古稻作文化祭祀的基本特征。

罗来国.“鸡鸣歌”、“扬歌”与《离骚》之“离”同源初探.中国音乐学,1997;1:42—48

通过文献、历史地理考辨,认为《离(鸡)骚》与“扬歌”、“鸡鸣歌”都属楚国古老的民歌,是一串有内在联系的珍宝,有极高的学术探讨价值。

蓝雪霏.台湾福佬系民歌的初步研究(上、下).中国音乐学,1997;1:127—144/2:136—144

文章追溯了台湾福佬系民歌的发展轨迹,认为其歌俗歌种、腔韵、曲调承袭于闽南地区并在新环境下衍化、变异;认为其发展规律是以闽南民歌为出发点,乘着羽角之风,沿旋律化、诙谐化的双轨运行。该文还对台湾福佬系民歌音乐性格的诙谐、悲剧二重性及其成因作了探究。

杨久盛. 辽南高跷秧歌音乐概说. 中央音乐学院学报,1997;2:46—52

秧歌是我国北方诸省广泛流传的民间舞蹈艺术,辽南高跷秧歌是其中一个舞种,主要流传在辽宁省的海城、营口、鞍山、辽阳一带。辽南高跷秧歌音乐原本包括锣鼓乐、唢呐乐、民歌、喇叭戏等。近几十年来,由于辽南高跷秧歌日趋纯舞蹈化,锣鼓乐、唢呐乐得到充分发展,它丰富多彩、程式严谨、地方色彩浓郁。而民歌、喇叭戏在辽南高跷秧歌中日趋少见。本文是对锣鼓乐、唢呐乐的形成、发展、构成及应用所做的综述。

方妙英. 论楚羽体系民歌的音乐思维. 黄钟,1997;2:14—20

本文是继《论楚宫体系民歌的音乐思维》(载《中国音乐》1982 年增刊)、《论楚徵体系民歌的音乐思维》(载《民族音乐学论文选》,上海音乐出版社,1988)之后的第三篇研究楚音乐文化的系列论文。文中提出三声腔"羽、宫、商"是楚羽体系民歌音乐思维的核心,并对双三声腔的不同嵌接、同一结构内三声腔在声腔上的对置、变音的选择运用等问题,进行了多角度的分析论述。

戴宁. 明清时期秦淮青楼音乐文化初探. 中国音乐学,1997;3:40—54

本文试图通过探讨"明清时期秦淮青楼音乐文化"这一新领域的命题,来展现秦淮青楼音乐文化的特色,作者从音乐、历史、地域等方面作了较深入的研究,以此说明青楼的艺妓对中国音乐文化所作的、不被常人所重视的贡献。

邓光华.贵州土家族傩仪音乐地域性与跨地域性研究.中国音乐学,1997;3:55—87

本文认为,贵州土家傩仪音乐在音阶、调式、旋法、曲体结构等方面的原始性与不成熟性,从一个侧面为土家族原生性音乐提供了重要历史信息;随着历史的发展和区域性文化交流,傩仪音乐由地域性很强的土家族原生性音乐形态逐渐发展为超地域性的多种风格音乐形态。

张继昂.气候、人、音乐——对音乐地理学的思考.人民音乐,1997;8:34—35

本文认为,气候作为地理环境因素中的一个重要组成部分,通过"人"这一中介,间接地对音乐产生影响,因此,研究音乐与地理环境的关系首先要研究气候对人的心理素质及欣赏心理的影响。在中国,气候对音乐的影响主要体现在南北,传统音乐风格南北方的差异大于东西方,可以说,气候是一个重要因素。

乔建中.时序体民歌与月令文化传统.音乐人文叙事,1997;创刊号:26—33

自"三代"起,古代思想家们在他们有关社会、历史、自然天象及其相互关系的探讨中,就逐渐形成了一种以"月令"为代表的,以阴阳五行为核心的文化和思维模式。这一模式是农耕经济的直接产物。两千年来,它对中国农业社会的科学、艺术、哲学、伦理道德,始终发生着深刻而广泛的影响。时序体民歌的萌生、传播、流变,都是中国农耕文化和月令传统的反

映。把汉族的一种以时间节令为叙事抒情方式的民歌,即所谓“十二月”、“四季”、“五更”体民歌,称为时序体民歌。并认为时序体民歌有三个早期文本:十二月体,如《诗经·国风·七月》;四季体,如南朝乐府《子夜四时歌》;五更体,如敦煌曲子词中的《太子五更转》等。明清以降,时序体民歌形成了三种模式及多样变体,进入了全面成熟时期;在已见的民歌文献中,它的数量之大,分布之广,歌唱内容之丰富,似无他类民歌可比。

冯明洋.岭南土著音乐的“越徵”调式体系及其文化积淀. 中国音乐学,1998;1:5—22

本文认为被称作“周代南音中产生于越地的歌曲”的《越人歌》,实为壮族先民之古歌,且系一位普通船工向一位当朝王子直面抒唱之情歌。它体现了古代越人的价值观念和“百越文化”的价值取向,具有独特的文化内涵,不失为今人研究越壮文化发展轨迹和当代岭南音乐文化建设的重要参考。

莫尔吉胡.“潮儿”现象及“潮儿”音乐——试论阿尔泰蒙古古音乐文化圈(上、下). 音乐艺术,1998;1:1—12/2:1—5

文章从对潮儿音乐的四种形态,即“浩林·潮儿”、“冒顿·潮儿”、“托克·潮儿”以及“叶克尔·潮儿”的介绍,说明阿尔泰音乐文化曾是东方音乐文明的源泉之一。提出阿尔泰古音乐文化圈概念,认为这个“圈”对东西方音乐的辐射性影响。还认为“啸”就是阿尔泰古音乐文化遗产中的“浩林·潮儿”,是“潮儿”的谐音拼写。

嘉雍群培. 藏族强盗游侠歌的产生及艺术特色. 中国音乐学,1998;2:16—23

本文介绍了独特地理位置和特定历史时期,康巴藏区产生的强盗歌、游侠歌以及这些歌曲的流传原因和艺术特色。

朱季贤. 谈我国古代东北民族音乐文化交流. 中国音乐,1998;2:46

古代东北,是一个由诸多民族聚居的地区。通过长期的政治、经济和文化等方面的融合,形成了富有地域特色的音乐文化,同时,又向世人展现了这一特色音乐文化形成过程,即各民族间的音乐交流活动。文章根据文献史料分析,介绍了东北诸民族间的音乐文化交流。

徐雅岚. 湖北民歌的二、四句式结构特征及其地理分布. 黄钟,1998;2:91—97

本文以二、四句式湖北民歌为研究对象,从音乐形态学的角度对其结构类型进行了分类,并借鉴文化地理学的研究方法,对这几类民歌的地理分布状况,从自然地理环境和人文地理环境两个方面作了初步的考察。

费师逊. 关于夏越文化体系音乐学研究的刍议. 音乐艺术,1998;3:9—16

本文根据近十年来国内外民族文化源流史方面有关诸学科的种种最新学术成就,又以自身数十年来的科研、采风、思考、写作实践体验,回顾了国内民族音乐学的发展进程,从而打算梳理出华夏文化的重要一支——

夏越文化体系所属的民族基本音调的系统；再企图以音调上的文化认同，来参与夏越文化与华夏文化的源流史的综合研究。希望此议能引起中青年音乐学者们对华夏或夏越文化源流史与民族基本音调学关系的重视，并参与研究。

王学仲. 论民间音乐地域特色的相对性与模糊性. 乐府新声，1998；3：40—42

民间音乐的任何一种地域特色都不是孤立的存在，而是与“外域”音乐相联系、相对立而存在，是“一与多”之关系的存在。地域关系的复杂性，决定着“特色”的相对性、不确定性（即模糊性），因而决定了我们对于“特色”的认识之相对清晰而绝对模糊。

赵毅. 壮族民歌的区域性特征. 中央音乐学院学报，1999；2：28—36

壮族民歌一方面因为居住地域相对集中，从整体上讲具有鲜明的全民族性的共同特征；另一方面，由于受语言因素、地理环境和不同习俗的影响而形成北路、中路、南路三个界限比较明确的色彩区。从一般风格上说，北路民歌具有音调嘹亮、色彩明朗的阳刚之气；南路民歌具有淳朴敦厚、色彩清丽的阴柔之美；中路民歌则交融两路风格，汇成独特的综合性色彩。本文还认为不论是单声部还是多声部的壮族民歌，最能体现色彩区分的莫过于山歌。

杨匡民. 长江中游文化区民歌结构. 音乐研究，1999；3：58—66

长江三处文化区由上游巴蜀文化区、中游荆楚文化区、下游吴越文化区构成。这三处古文化区，也是今长江歌乐文化区，有其地方特色，如上游

西南色彩区、中游中南色彩区、下游华东色彩区。这三段流域的分布之歌乐,自古以来是史不中断、地不变迁地沿袭流传下来的。本文以这三段歌乐文化作比较,认为其风格上依然有较大差异。长江中游中南区处于长江流域——特别是中游古荆楚文化区即今中南色彩区,民歌曲风古雅质朴,民歌形式繁复多彩,民歌组织结构错综复杂,千姿百态。这种独特的区域性特色,不仅有别于北方民歌,与其上游西南巴蜀文化区以及下游吴越文化区之民歌比较,也有明显区别。独特的区域特征的多元性复合结构,说明了民歌结构之形成,也是来自多方面的多元性的因素条件。文章分别对单曲体、联曲体、复合体、变体、不定型与定型诸结构以及古体民歌结构进行了叙述。

蔡际洲.关于中国传统音乐文化地理学研究的思考.交响,1999;4:13—17

文章根据作者在“传播与传承:中国音乐的历史与今天”学术研讨会上的发言整理而成。主要对20世纪80年代以来的中国传统音乐的文化地理学研究进行了回顾,同时,还提出了目前该领域研究中值得思考的若干问题。

王志毅.《茉莉花》的地理属性.黄钟,1999;4:96—99

本文从流传在江苏、浙江、山东、山西、陕西、河北等十几个省区的《茉莉花》中,选取了具有代表性的江苏、湖北、东北、西北4个地区的《茉莉花》作为对象,从句式结构、上下句终止音关系及其音程旋律特征等方面进行分析。并在其历史记载和流布情况上查阅考证,认为《茉莉花》与北方民歌存有血缘关系。

傅利民．从地域文化环境看赣南民歌的艺术色彩．音乐探索，2000；4：22—29

赣南民歌极为丰富，它真实地反映了赣南人民的现实生活和思想感情，其形成和发展必然与当地的自然环境、经济条件、政治斗争、文化教育、历史变迁以及居民的语言习俗、民族构成、风土人情等等有着密切的关系。本文从对赣南的地域文化环境的考察入手，进而详细论述了赣南民歌的音乐形态特征、审美特色。

蔡际洲．长江流域音乐文化巡礼（之一、二）．云南艺术学院学报，2000；4：13—19

作者在文前按语中写道，"对长江流域的音乐进行分区研究，是一个较少有人涉及的课题。杨匡民先生在《长江中游文化区民歌结构》一文（载《音乐研究》1999 年第 3 期）中，提出'长江三处文化区'说，即长江上游的巴蜀文化区、中游的荆楚文化区和下游的吴越文化区。笔者试图在此基础上再稍作展开，将长江流域自上而下分为青藏、滇黔、巴蜀、荆楚、吴越五个音乐文化区。同时还将研究对象从传统音乐扩展至 20 世纪以来的近现代音乐。以下的'巡礼'，是对各区内音乐文化的历史和现状的粗略描述。关于'文化区'，系借鉴文化地理学中的概念，指具有'共同文化属性'的地理空间。而'音乐文化区'则指在音乐的体裁品种上，具有共同或相近的风格特征的区域。'长江音乐'，在这里有两层含义：一是指产生于长江流域的音乐，其中包括土生土长的传统音乐和专业音乐家在长江流域创作的作品；二是指长江流域籍贯的音乐家所创作的音乐，或是非长江流域籍贯的音乐家创作的以长江为背景的音乐。"全文分"你从雪山走

来”——青藏音乐文化区鸟瞰、金沙江畔——滇黔音乐文化区鸟瞰、“天府”风情——巴蜀音乐文化区鸟瞰、“楚人善歌”——荆楚音乐文化区鸟瞰、江浙人文渊薮——吴越音乐文化区鸟瞰。后三部分刊发于《云南艺术学院学报》2001 年第 1—3 期。

3. 论 文 选 登

乔建中. 音地关系论——从民间音乐的分布作音乐地理学的一般探讨. “中国音乐与亚洲音乐研讨会”论文,1988

本文作者所以提出这个命题,是想把一定文化区(圈)中民间音乐的空间分布状态同它所赖以形成、传播的地理环境联为一体,进行多种角度的考察,从而找到两者间的诸多联系。众所周知,在“文化地理学”领域内,有一个特别重视地理环境作用的学派。在他们看来:人是环境的产物。人和生物一样,他的活动、发展和分布受环境的严格限制。环境“以盲目的残酷性统治着人类的命运”①。也许由于他们过分夸大了自然环境的作用,人们便称他们是“环境决定论”者。其实,如果认真分析一下大多数文化地理学家们的主张,我们肯定会发现:几乎没有一个学派是否认或轻视地理环境对于人类文化发展的深刻影响的。法国人 H. A. 丹纳有一句名言:“精神文明的产物和植物界的产物一样,只能用各自的环境来解释。”②也正由于此,人—地关系才成为人文地理学家研究的基础和核心,人及其创造的文化艺术品同自然环境之间的种种奥秘,也才成为所有文化地理学者集中注意的对象。

音乐行为作为人类的实践活动之一,与地理环境之间有着比其他文化

① 拉采尔:《人类地理学》,转引自《人文地理学》李旭旦文《人文地理学引论》,人民教育出版社,1986 年。

② 丹纳:《艺术哲学》,人民文学出版社,1986 年,第 9 页。

现象更为密切的关系。古人说:“凡音之起,由人心生也。人心之动,物使之然也。感于物而动,故形于声”①、“广谷大川异制,民生其间者异俗”②。前者言“物”(环境)为“声”(音乐)之基因,并对“物”、“声”、“人”三者关系作了整体把握;后者则是有关“文化地理”思想的最早萌芽,说明我们的祖先很早就注意考察环境与文化艺术之间的关系及前者对后者的直接影响。当然,在音乐艺术领域内,由于生成背景、创作方式、传播手段乃至价值取向的不同,各类音乐(例如专业音乐与民间音乐)对于自然环境的依赖程度或者说与地理的关系之深浅、疏密也就存在着差别。其中,自古以来就以口头方式创作、流传的各类民间音乐(或者称民俗型音乐)同地理环境的关系最直接、最密切,也最为久远。为此,它也就成为我们研究音乐与地理(简称音—地关系,下同)的主要对象。下面,试从四个方面讨论作者本人初步发现的几层关系。

中国民间音乐中的地理因素

人文地理学的基本观点之一是:人文现象的分布、变化、扩散以及人类社会活动的空间结构总要程度不等地受到相关地域、地貌、山川、江河、海洋、气候等地理因素的影响。地理现象的区域性差异制约着文化现象的区域性差异。由于地理因素的稳固状态,这种制约也具有相对的稳定性。但是,相比之下,上述影响和制约,古代显于近现代,民间文化强于专业文化,因此之故,地域特征才成了所有民间文化的基本特性之一。

在我国,广阔的地域和复杂的地貌,为不同地区文化类型的发展提供了充裕的条件。因此,大概从新石器时代开始,不同地域间的文化差异就已显露出来。至西周,人们首先从民间歌唱中体察到地理因素的影响。于是,在收集、梳理这一时期的音乐作品时,尽管首先从功用特征上分作“风”、“雅”、“颂”三大类,但在“风”类中,却一律以地区(国家)归划之,分

① 引自《乐记》。

② 引自《礼记·王制》。

做周南、召南，及邶、鄘、卫、王、郑、魏、唐、秦、陈、桧、曹、齐、豳等十五国风。这种以“地域”为统帅的分类原则实际上是两千五百年前人们已经萌发了的“音乐地理”观念的反映。他们开始认识到，渗透在各地区民间歌唱中的许多特色，有着地域方位、地貌条件的深刻影响。早期的这种“音乐地理”观念，后来曾不断地得以巩固和强调。时至今日，对于乡土音乐，我们仍然在袭用这种称谓传统。另外，如果注意一下齐、曹、郑、卫、魏等“风”与今天黄河下游地区的民间音乐；王、唐、秦、桧、鄘、邶等“风”与今天黄河中游地区的民间音乐以及周、召二南与汉水流域的民间音乐的承传关系，我们就会一则佩服古人的直觉和判断能力，另则慨叹地区传统的那种凝聚力和稳定性。

成书于公元前3世纪的先秦诸子著述之一——《吕氏春秋》中的有关记载，从另一角度反映了当时人们的“音乐地理”概念。该书卷六“季夏纪·音初篇”云：“夏后氏孔甲田于东阳黄山。……孔甲曰：呜呼！有疾、命矣夫？乃作为破釜之歌，实始作为东音。禹行功，见涂山之女……涂山氏之女乃令其妾往候禹于徐山之阳。女乃作歌，歌曰：候人兮猗……实始作为南音。周公及召公取风焉，以为周南、召南。”[①]以下相继记叙了西音（秦音）、北音的产生及其背景。这一记载带有神话色彩，但它反映了古人对于流传在东、西、南、北的四方之乐在内容、风格上的差异所作的概括，仍带有浓重的“音乐地理”思想的性质。

汉代以降，见于记载的、以地域作称谓的情形更加普遍。如“乐府”中的赵、代、秦、楚之讴[②]；楚声、楚歌、吴歈；西曲、吴歌；隋唐宫廷“七部”、“十部”乐中的西凉乐、高昌乐、龟兹乐、安国乐、天竺乐、疏勒乐、高昌乐等；民间俗称如“山歌”、“水调”、“插田歌”等，不是突出地域方位，就是标示地貌特征，与先秦的有关记载，古人的观念，称谓习惯几乎一脉相承。明、

---

① 引自《吕氏春秋》，《诸子集成》卷六，中华书局，1986年。

② 引自《乐府诗集》卷96，中华书局，1979年，第1262页。

清以来，当我国各类民间音乐得以更大发展时，为了区别各自的个性，人们仍以地区划分，戏曲如京、楚、湘、沪、粤、川等剧；曲艺如苏州评弹、山东琴书、四川清音、常德丝弦、天津时调、扬州清曲；歌舞如东北二人转、内蒙二人台、凤阳花鼓、胶州秧歌、祁大秧歌；民歌如云南风庆调子、陕北信天游、青海花儿、兴国山歌；器乐如广东音乐、潮州音乐、四川扬琴等，虽然已司空见惯，但追溯其渊源，却仍然与我国古代重视音乐的地理特征有关。

与上述称谓传统相映成趣的是，广大民间音乐家对于音—地关系有更加独特的认识和更为精辟的表述。我们注意到，对于某些乐种（广义的"种"概念，即包括剧、曲、舞、歌、乐诸类），他们不仅以地名称之，必要时还要加上更具体的方位，如浙东锣鼓、苏南吹打、辽南鼓吹、鲁西南鼓吹、京东大鼓、江南丝竹等。同时，对同一品种传入了不同地区的现象，则又以"路"、"口"、"调"标之。如《山西梆子》（晋剧）有"中路梆子"、"北路梆子"之称；二人转有"东路"、"西路"、"北路"、"南路"之称①；唐山皮影分"河西"、"河东"两路（以滦河为界）；山东琴书分"南"（济宁、菏泽）、"东"（青岛）、"北"（济南）三路（又有南口、东口、北口之称）；河南梆子分为"豫东调"、"豫西调"；广西壮族民歌有"腔口"之分，称"北口"、"南口"；昆曲有"南昆"、"北昆"之称。值得注意的是，这些所谓"路"、"口"、"调"大都是受到特定地域的一系列地貌条件的影响而形成的。艺人们切身感受到声腔风格的差别，于是使用上述俗语，加以概括。如予深究，实际上还是那个渊远流长的"音乐地理"观念在起作用。

如果再注意一下民间音乐的曲名，蕴含在其中的地理因素也是十分丰富多样的。相传我国古代最早的两首琴曲《高山》、《流水》，突出地体现了自然环境对古代艺术家在创造过程中的影响和启迪。古人说："乐施于金石，越于音声，用乎宗庙社稷，事乎山川鬼神。"②可见他们是带着"事乎

① 耿英：《二人转写作知识》，北方文艺出版社，1985 年，第 23 页。

② 引自《礼记》。

山川鬼神”的强烈欲望从事创作、演奏的。他们所追求的就是把某种“乐”同所谓的“山川鬼神”融为一体，以证实潜藏于他们心目中的那个神圣的“礼乐”观。另外作为中国传统音乐思维方式的一种独特形态，大量的曲牌牌名，如“梁州序”、“伊州令”、“罗江怨”、“泗州调”、“无锡景”、“湘江浪”、“湖广调”、“清江引”、“上河调”、“临江梅”等同样具有音乐地理的某些特征。

最后，我们还要指出，在大量的唱词中，常以更为直接的形象化的语言反映出音—地关系的某些内容。它们同样应视为传统音乐的地理特征的一部分。

古代敕勒族民歌《敕勒歌》是这方面的典型代表：“敕勒川，阴山下，天似穹庐，笼盖四野；天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊。”其中既有具体地理位置的标注，也有地貌特征的描述，更有对该环境中各动、静物态及民俗的咏唱。寥寥四句，写尽了内蒙古西部草原的迷人风光。山、川、天、野、风、草、牛、羊，无不具有地理、地貌特色。再如甘肃青海“花儿”中的《河州大令》：“上去高山望平川，平川里有一朵牡丹”；四川山歌：“高高山上一树槐，手把栏杆望郎来”、“太阳出来喜洋洋，挑起扁担上山冈”、“走了一山又一山，这山望见那山来”；云南民歌：“大河涨水小河清，小河坝上栽林青”；广西民歌：“碧海青天飞来船，打鱼哥哥船头站，撒网不怕风雨狂，捕鱼不怕浪淘天”等，分别表现了西北黄土高原、西南云贵高原及南海沿岸的自然景观。另有一些民歌专事歌唱某地的风光和特产，如《无锡景》、《泰山景》、《沙田柚子满船头人》、《槟榔歌》等也包含了丰富的地貌物候内容。更有意思的是，某些民歌实际上是宣传了当地的气候知识，起到“天气预报”的作用，如浙江舟山渔歌《风暴歌》：“一日南风一日暴，两日南风隔日暴。”据说这是冬季当地气候的一种规律。

总之，蕴含在民间音乐中的地理因素是极为普遍而多样的。大到地域方位，小到天气变化，无所不包。它们生动地反映了从古到今地理环境与民间音乐活动（创作、表演）之间的天然联系。地形地貌作为一种物质

存在，制约并影响着作为意识形态的音乐艺术；而音乐当中又极其自然地表露出种种地区风貌及民俗特征。两者的联系，一方面体现在流传的作品中，但同时也体现在音乐行为的主体——人的身上。这一点，无论我们从哪个角度探究人—地关系时，都不应当忽视。

表层关系——环境对体裁的"选择"

地理环境对民间音乐最直接的影响，或者说，音—地关系的第一个纽结，我以为主要体现在民间音乐的部分体裁分布上。

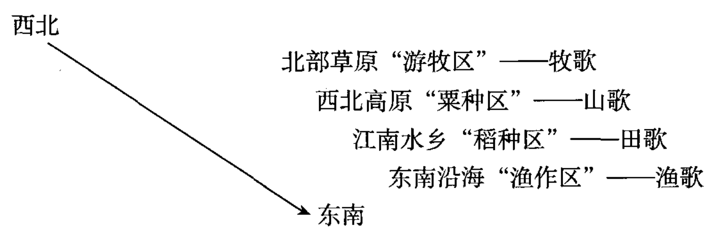
丹纳在《艺术哲学》中论述艺术与环境的关系时，曾打过一个比方："假定你们从南方向北方出发，可以发觉进到某地就有某种特殊的种植，特殊的植物。先是芦荫和橘树，往后是橄榄和葡萄藤，往后是橡树和燕麦，再过去是松树，最后是藓苔。每个地域有它特殊的草木。两者跟着地域一同开始，一同告终；植物与地域相连。地域是某些作物与草木存在的条件，地域的存在与否，决定某些植物的出现与否。而所谓地域，不过是某种温度、湿度，某些主要形式，相当于我们在另外一方面所说的时代精神与风格概况。"①

无独有偶，上述植物的生态变化与特定地貌相适应的情形，我们恰好在民间音乐特别是民间歌曲的空间分布上也可以找到。假如我们把各种体裁比作一类类植物，假如我们也遵循丹纳之嘱，从南到北，细细观察一下各类体裁的分布走向，类似的情景便会呈现在我们的眼前。

我国地理地貌的基本特征是：东部、南部临海；长江以南为水乡平原及低山丘陵；黄河流域下游为平原，中上游是高原；北部内蒙古、新疆一带为草原。整个地形东低西高，从沿海平原的东南方向通过三个阶梯到达西部的青藏高原。在地貌条件的影响下，沿海的江、浙、闽、粤、桂近海地区形成一个"渔作区"；长江流域形成了"稻种区"；西北黄土高原为"粟种区"；内蒙古、新疆北部的大草原形成一个"游牧区"。与地貌、农作物相适

① 丹纳：《艺术哲学》。

宜，上述四区分别传播着最有代表性的民歌体裁：沿海地带为渔歌；长江流域为田歌；西北、西南高原为山歌；北方草原为长调牧歌。如加以对照，则如：



海洋环境为渔业劳动提供了条件，而从事渔作的渔民为组织劳动、调节情绪创造了渔歌。因此，渔歌的产生、使用、流传，与海洋环境决然难分。尽管按照使用场合和功用特征，渔歌可以分作号子体与山歌体两大类，号子体又可以分成近海渔民号子与远海渔民号子；尽管江浙一带称作渔歌，粤桂地区称为咸水歌、蛋歌，但它们都是海、岛环境的间接产物。以渔民号子为例，它通常所以采取“多段联合”结构，这是因为捕鱼劳动本身是一个复杂过程：撒网、拉网、装仓、扬帆等。不同劳动要求不同节奏和情绪段落相配合，但它们在整体又服从于捕鱼劳动，因此才有音乐的自身积累，但又包含着人的劳动过程及环境的潜在影响，人们将从歌唱内容、结构、气质等方面发现环境所留下的许多“痕迹”。总之，作为由渔作劳动直接派生的渔歌，本质上已属于“海洋文化”的组成部分。当人类处于捕鱼的历史阶段时，渔歌体裁对海洋环境确有很强的依赖性。

田歌与长江流域的地理风貌有着同样的不解之缘。我们知道，由于纬度较低、温度相宜，长江流域（主要是中、下游）地区自古适于种稻。而且是一年两熟或三熟。这就迫使稻农在水田中的劳动强度、时间大大增加，并采取集体换工的方式。这样，一方面是集体性劳动需要统一指挥，另一方面是紧张的劳动需要调节，于是人们找到了一种有益于二者的方式——唱歌。而且是唱歌师傅（简称“歌师”）站在田头，边敲锣打鼓、边唱歌的形式。这也是田歌采取歌师互对或歌师领、众人和的方式的由来。在

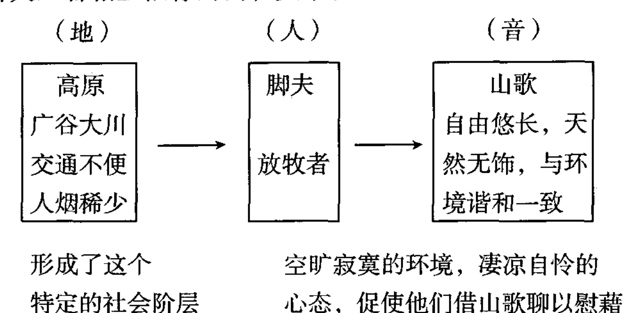
水田耕作机械化或者说现代生产方式进入之前，整个长江流域——从云贵高原至三角洲地带，农田之内，皆传田歌。当然，田歌不过是统称。由于地域、歌唱方式、配合劳动的内容及伴奏形式的区别，田歌的地方称谓极多，薅草锣鼓、落秧歌、锄山鼓、锣鼓草、插田歌、打鼓开山歌、花锣鼓、畈歌、打担鼓、耥稻歌、车水锣鼓等，不下百种。而且有些田歌结构庞大，每套包括几十支单曲，因为只有这样，才可以与长时间的田间劳动相伴。作为一个“稻种文化区”，这一地带种稻的历史可以上溯到距今六千年左右。而人们插田唱歌的习俗，现在也已知道有两千多年的历史。[①]可以说，至迟在汉代之后，插田唱歌之风，始终绵延不断。[②]但必须指出，此种习俗，仅限于长江流域。北方不少地方虽然也长期种稻，却历来无此传统。这就更能证明特定的环境与特定的民间音乐体裁之间的亲缘关系。这里，民歌体裁依存于相应的地理条件。稻农们说，插田不唱歌，禾少稗子多，把各方的关系概括得非常透彻。无疑，田歌已是“稻作文化”的一种典型的艺术类别。

山歌与高原环境的关系同样如此。我国西部有黄土高原、云贵高原、青藏高原等。它们的独特的地理面貌，塑造了那里居住者们的生产、生活模式，同样也促成了一种歌唱体裁——山歌的普遍流传。其中的原因，首先是因为高原地带交通不便，人烟稀少，城镇经济不发达。人们的生产，多半是个体方式。例如，在黄土高原，在那苍茫寥廓、山壑交错的奇妙世界里，生活着两个特殊的社会阶层：使用牲畜驮运货物的脚夫（亦称脚户）和个体放牧者。他们常年漂泊无定，除了餐风宿雨，就是永远不消失的寂寞和凄凉。在这种环境当中，他们唯一能够选择的，即真正属于他们的精神慰藉品的就是咏唱山歌。他们唱道：“信天游，不断头，断了头就无法解忧愁。”“三月里的太阳红又红，为什么赶脚人这样苦命。”这是高原环境中这些特定社会阶层的人们的心境的真实表露，也恰好展示出高原——山

① 参阅《文物》1979 年第 12 期，刘志远遗文。

② 刘禹锡：《插田歌》，见：《唐诗选》，人民文学出版社 1978 年，第 113 页。

歌——脚夫三者相互依存的内在关系：



当然，我国山歌的分布，不仅仅在上述三大高原。闽、粤、赣交界处，豫、鄂、皖交界处（大别山区）等都是重要的山歌流传区，其形成原因，也与前述相同。总之，高原、山地环境的单一化，导致其文化面貌、文化形态的单纯性特征。而山歌体裁，在一定的历史时期则可以说是这一环境中最成熟的艺术品种。它首先当然是人的精神、情愫的晶体，但它同时充溢着高原山地的底蕴。它是代表高原文化的一颗耀眼的明珠。

最后，让我们到北部疆域——内蒙古草原和新疆天山牧场作一番考察。那里，白云蓝天、草丰水美、牛羊成群、坦荡无垠。千百年来，各族人民在这里狩猎、放牧，“逐水草而居”。草原为他们提供了游牧生活的基本条件，也塑造了他们像草原那样宽广、纯朴的心胸；他们则在自然景观的启迪和流动不定的生活中创造了自己最喜爱的音乐品种——以牧歌为代表的长调歌唱体裁（另有赞歌、思乡歌等，均属之）及马头琴音乐等。在长调型歌曲中，咏颂草原的辽阔和马的健美是最普遍的主题：《威风矫健的红马》、《小黄马》、《走马》、《云青马》、《辽阔的草原》（内蒙古）、《我的枣红马》、《游牧歌》（新疆）等，它们从一个侧面反映了长调歌曲的地理特征。同时，气息悠长、起伏绵延的旋律、特殊的装饰音唱法（蒙语称“诺格拉”）及自由、非对称的曲体结构，使人一下就联想到“天苍苍，野茫茫”的草原景致。至于内蒙古草原上的马头琴，无论是形制，还是音色、音调、韵致，都与草原十分贴近。总之提起草原，人们就会想到马背上的牧人，如云的羊

群，同时，洒脱的牧歌也即刻回荡于耳际。三者构成的和谐场景，反映了人类三大文化之一——游牧文化的一个重要侧面。

以上，我们仅通过民间音乐中对地理环境依赖性最大的几种民歌体裁考察音—地间的一般联系。实际上，民间音乐与特定环境的关系要广泛得多。例如，从更大范围来说，戏曲音乐中各地梆子腔与黄河中下游自然风貌的关系；高腔、滩簧腔、弋阳腔与长江流域自然风貌的关系；曲艺音乐中北方“鼓词”与华北平原，南方“弹词”与江南水乡的关系，都是值得我们探究的对象。如果我们把一张中国地形图、农作物分布图与中国民间音乐体裁的分布图叠压在一起，我们立即就会发现，自然生态与民间音乐生态十分近似。我们也就会得出结论说：民间音乐发展进程中的方式、方向形态很大程度取决于自然因素。民间音乐“生态”也是自然“生态”的反映。当然，这种“一致性”，仍然是两者最直接的关系。更深的联系，还需要我们从其他因素中寻找。

深层关系——地理因素所造成的民间音乐风格区

当我们把讨论的重点移到音—地间的深层关系时，自然会碰到文化地理学家们为解决空间分类而经常使用的“文化区”这一概念。在他们那里，所谓“文化区”，即指“具有类似文化特质的区域”[①]而言。作为不同文化的空间载体，这个“区域”首先有它独特的地理风貌和相应的地域范围。同时，在历史和时间的传递、保留、淘汰、筛选之下，该区域的那些“特质”不断地得以稳定，形成独具一格的区域文化传统。这应是判断“文化区”的两个基本依据。民间音乐作为古已有之的文化现象，在特定时空条件影响下，也形成了一个个具有“类似音乐特质”的区域。对此，有人称为“音乐方言区”，有人称为“音乐文化区”，有人称为“近似色彩区”。其目的都在于把某一区域内民间音乐的诸形态特征同地理、历史、民族、语言、风俗等视为一体，以便为从更广阔的角度进行“文化区”的研究提供依据。

---

① 司马云杰：《文化社会学》，山东人民出版社，1987 年，第 250 页。

近几年来,对于我国古代文化区域的研究学术界有颇多新论。例如有人依据生产方式和作物种植把我国分成:粟种文化区(黄河流域)、稻种文化区(长江流域)、草原文化区(北部)和块茎文化区(珠江流域);[1]有人依据古代部落的沿袭分为:中原(炎黄)、东夷、苗蛮三区;[2]有人依据新石器时代形成的民族文化中心划分为:中原、黄河下游、江汉、长江下游、华南、甘青、东北、北方草原等八区;[3]有人依古文化类型分为:仰韶文化、青莲岗文化和北方细石器文化三大系统。[4]由于诸方各家的依据不同,其区域界限自然也有差异。但这种追溯历史渊源、注意"统一"之下的地区多样性,对于全面认识中国传统文化,肯定是有益处的。

民间音乐区域的划分必须以我国各地民族民间音乐的分布状况为依据,这是毫无疑问的。但也应有所参照,使之在时、空坐标系统上更趋合理。笔者认为至少应遵循下列三条原则:一、应把各类民间音乐当作整体,寻觅蕴含在其中的"类似音乐特质"。如果这些特质代表了某一地区的传统,就可以把所有体现这些特质的流行地视为一个风格区。二、要充分考虑历史上曾经形成的地方文化区这个因素,如果民间音乐风格区与之基本吻合,则可统一称之。三、应结合地理、地貌、民族、语言、习俗诸因素。民间音乐是特定地区文化的组成部分,它要受到上述因素的影响,也反过来强化由它们共同组成的文化传统。因此,在大多数情形下,民间音乐的区域划分与地理、语言、习俗的区域划分总是重合的。其中地理、地貌应视作"基因"对待,因为其他文化现象都是在它所提供的前提下产生、发展、形成的。至于与行政区划的关系,如果行政区域与地理因素相关,那就可能吻合,如果相反,则不应受其限制。

---

① 司马云杰:《文化社会学》,山东人民出版社,1987 年,第 250 页。

② 萧兵:《在广阔的背景上探索》,《文艺研究》,1985 年,第 3 期。

③ 丁季华:《中国古代文化"单一中心"说质疑》,《华东师范大学学报》,1982 年第 4 期。

④ 格勒:《中华大地上三大考古文化系统和民族系统》,《中山大学学报》,1987 年第 4 期。

以上三条原则提出之后，我们似乎可以进入对各民间音乐区的划分的讨论了。众所周知，早在先秦时代，我国的版图上已经先后形成了齐鲁、燕赵、三晋、吴越、楚、巴蜀、秦等七八个具有地域特色的文化区了。它们的形成，在此之前，已经历了数千年的光阴，而在此之后，由于我国封建社会的相对稳定，这些文化区非但没有解体，反而在区域特征方面越发鲜明。与此同时，我国还形成了另外一些地方文化区，加上前面诸区，共有十五个：齐鲁文化区、燕赵文化区、三晋文化区、吴越文化区、楚文化区、江淮文化区、巴蜀文化区、中原文化区、秦陇文化区、滇黔文化区、百粤文化区、关东文化区、藏文化区、内蒙古草原文化区、新疆高原绿洲文化区。这些文化区的范围、区界有些是明确的，有些是不清晰的，学术界还有争论。但即使是有争议的，它们的中心地带及每个文化区的“类似文化特质”也是鲜明、突出的。这正是作为一个特定文化区的基本标志。

民间音乐的情形如何？它的区划与文化区大体一致，或者是差异较大？如果用以上三条原则仔细对照，我认为大体一致。事实上，每个文化区的音乐就是该文化区共性“特质”的组成部分。那么，我国民间音乐风格区究竟如何区划呢？笔者根据自己掌握的资料，认为分作十五个比较相宜。下面，将它们一一列举，并附地貌特征加以对照：

齐鲁民间音乐区：	北方平原、低山丘陵、滨海混合型
燕赵民间音乐区：	北方平原型
三晋民间音乐区：	北部高原型
秦陇民间音乐区：	北部高原型
关东民间音乐区：	北方平原型
巴蜀民间音乐区：	山地盆地型
楚民间音乐区：	沿江平原、低山丘陵型
吴越民间音乐区：	江南水乡、滨海型
江淮民间音乐区：	平原、滨海型

滇黔民间音乐区：	西南部高原山地型
百越民间音乐区：	低山丘陵、滨海型
闽台民间音乐区：	海滨
藏民间音乐区：	高原山地型
内蒙古草原民间音乐区：	高原草原型
新疆民间音乐区：	高原、绿洲型

在上述区划中，山河起了明显的作用。如北方的几个区，大多是由太行山、秦岭、黄河、阴山、大小兴安岭的走向分布而形成的：燕赵区与三晋区以太行山为界；三晋与秦陇以黄河为界；秦陇与巴蜀以秦岭为界；三晋区与内蒙古草原区以阴山为界。当然，山、河的作用不完全相同。山的阻隔力强，因此，燕赵与三晋、秦陇与巴蜀之间民间音乐风格差异明显；河的阻隔力弱，反而起到"文化通道"的作用，故秦陇与三晋之间差异亦小。其外，两区的地貌如果不同，例如吴越与滇黔区，一为水乡，另一为高原，其音乐风格有差异，这好理解；但有的属于同一种地貌，却也分作两区，为什么？因为位置不同，气候、植被有异。如"燕赵区"与"吴越区"，虽都是平原，但一南一北，气温、物产，差异极大，当然不可能属于同区。

其次，每个民间音乐区都流传着代表本区"文化特质"的音乐类别及其"语言"风格。例如，当我们把"齐鲁区"的吕剧、五音戏、柳琴戏、琴书音乐、鼓吹乐及民间歌曲放在一起欣赏时，尽管有类型之别、文化层次之分，但它们的音乐语言风格却十分接近，仔细辨析，我们还可以在构成音乐的形态因素诸如旋法、音结构、音列、调式等方面发现更多的"类似"现象。再联系到这一地区在以往漫长的历史上积累起的文化传统，我们就会对它的"类似音乐特质"有更强烈的印象。再如燕赵民间音乐区，这里的文化是"平原型"的。"平原上的人们不但创造了土地耕种、五谷栽培以及车辆房屋等，而且创造了与之相适宜的观念，如土地崇拜，庆丰收的节日风俗及风水、望族、君子之泽等，人们为土地而生存，为土地而进行文化创造，

所以一切文化都带有土地性质。”[①]在以往讨论音乐区划时，人们对这一地区未能予以足够的注意，认为它的区域特征不鲜明。其实，传布于该区的河北梆子、丝弦、老调、冀中管乐、冀中秧歌等都有强烈的地域特征。司马迁在两千多年前就曾指出：燕赵之民“雕捍少虑”、“悲歌慷慨”。时至今日，这样的音乐风格和气度，仍然保留在上述各类民间音乐体裁中。特别是遍及本区的“河北梆子”，其悲壮、慷慨，其高亢、激奋，除了陕西“秦腔”，没有与之相比者。它的剧种风格，应当是本区“文化特质”在音乐上最典型、最集中的体现。另外如“三晋民间音乐区”，全区位于黄土高原东部，亦称作山西高原。南北走向的太行山像一堵大墙把它同“燕赵区”分开，西侧的黄河又把它与“秦陇区”分开。除中部盆地外全区地貌统一。以往进行的文化区研究中，常常把它与陕、甘、宁划作一处。其实，从民间音乐的品种、风格而言，两区的差别是明显的。虽然在品类上，两区都丰富多样，戏曲、曲艺、民歌、器乐、歌舞，一应俱全，而且在整体上，都属于高原风，高亢、悲怆、深沉。但是，“三晋区”的音乐，常常在高亢、激越中透出一股秀美、飘逸之气。这一点，只要将秦腔与晋剧、晋中秧歌与关中秧歌稍作比较，即完全可以明了。

上一节中，我们曾把地理环境与民间音乐体裁相互对照。指出特定的地理环境在漫长的历史中塑造了人们的生产方式和生活方式，而生产方式又塑造了一定的歌唱体裁。这种表层关系是一目了然的。然而，当我们考察更深入的联系，即特定区域音乐风格与环境的关系时，那种直接对应的答案是不可能存在的。因为一种“风格”和“色彩”的形成，并不完全是自然环境造成的直接结果，而首先是环境影响到人们的生产、生活模式，形成了日常的习俗，造就了方言土语，最后还熔铸了人们的性格气质。其中既有物质形态，又有精神形态，二者在长期交融中互有影响，于是才酿成了作为传统形态的那些“文化特质”。人们的音乐行为是上述文化形

---

① 司马云杰：《文化社会学》，山东人民出版社，1987年，第250页。

态的一种,在实践中,他们可能同时受到各种因素的影响。其中有直接的如方言方音,它本身就是音乐的组成部分;半直接的如习俗,它们使音乐成为某种定规并制约着音乐的使用;间接的如人们的性格,它常常促使人们按着自己的审美习性去选择某种品类、某种唱法以至某种装饰方法。须知,这些直接、半直接、间接的因素对于"风格"都具有决定性意义。那么,它们又来自何处?我以为主要是环境的陶冶和影响。我们不可能想象,一个一推开门窗就可以眺望到山峦的农民会与一位长年在马背上执鞭放牧、驰骋于草原的牧民有相同的情调、性格;自然也不会以为一个在水乡长大的人与在黄土高原上生活的人有共同的趣味。正是环境这个最稳定的因素使不同地区的人的气质、情愫得以长时间的灌注。我们常说,高原上的人剽悍、爽朗,水乡的人温柔、缜密,这实在是大自然的劳作所致。当然,审美习性的形成还有民族、地域的文化传统的影响,但这是第二位的。这里不想赘述。我只想指出:当环境不断陶冶人的审美爱好时,审美趣味也必然对人的歌唱、演奏活动产生种种潜在影响,使他们喜欢这样的音调而舍弃另一种音调;选择这种唱法而淘汰另一种唱法等。久而久之,地域性的"音乐特质"就会得到集中、提炼,并益发鲜明,最后形成某种"审美定势"。后者一旦出现,又会反转过来制约人们的进一步选择,而不致再发生"偏离"现象。

还有一点要指出:我国民间音乐的形态发展是有层次的。处于下层的是大多数民俗音乐和劳动音乐(如民歌中的山歌、号子、秧歌、田歌及部分器乐);处于上层的,一种是"剧场型"音乐(如曲艺、戏曲音乐),另一种是"乐种——雅集型"音乐(如江南丝竹、广东音乐、南音、西安鼓乐等)。① 它们已属于专业或半专业性质,两个层次与地理环境的关系并不相同。民俗音乐与环境联系广泛，对地貌的依赖性大，其中渗透的地域因素也

① 传统音乐分为民俗型、乐种——雅集型、剧场艺术型、音乐会型的观点首先由黄翔鹏先生提出。详见《中国音乐学》1987年第4期。

多;“剧场型”与“乐种——雅集型”音乐与环境相对疏远,依赖程度亦弱。然而,由于后两种音乐与民俗音乐等历来具有的亲近关系,可以说它们就是在民俗音乐等的基础上发展起来的,因此其风格特征,反而较民俗音乐更集中、凝练、鲜明、典型。例如“吴越区”音乐风格,我们甚至可以以“越剧”为代表,同样“燕赵区”的风格可以以河北梆子为代表。这并不意味着我们轻视处于生活底层的民俗音乐,可以毫不夸张地说,没有吴越地区的民俗音乐、劳动音乐,就没有越剧艺术。我们指出这一点,无非是说某些层次的某些专业性的民间音乐在体现与环境的深层关系时,处于更为有利的地位罢了。

储存关系——作为保护传统文化自然屏障的地理环境

在现代传播媒介产生之前,人们的口和耳曾经是使民间音乐流传不息的唯一工具。其沿袭方式一种是纵向的,一代传给一代;另一种是横向的,一地传于另一地。但后者的传播范围极其有限,仅限于那些接受“类似音乐特质”的社会群体。一旦超越这一群体的居住地域,就会受到某种阻碍。于是人们就说:“一乡一调”、“十里不同音”。这类民谚中有一层很重要的意思:一个特定的区域只能“储存”一种与它的环境相宜的主要音乐风格。

另外,当我们从全局观察我国民间音乐的蕴藏量时,我们很容易发现:有些地区民间音乐蕴藏特别丰富,有些则显得匮乏;有些音乐保存得较完整,有些则流失散佚。为什么会是这样?有人可能会从社会历史方面找原因,有人可能从音乐文学的角度加以解释。但若是把这种分布不匀、蕴藏多寡的情形同我国的地理环境即山脉、河流、海洋、高原、城市、乡村诸因素联系起来时,我们面前便呈现出另一种景观。

萨波奇·本采在《旋律史》中谈及全世界民间音乐的分布时,曾经指出:“它们一般源于森林山区、封闭的河谷、难以进入的高原、干旷草原中的农业区、偏僻农村、沼泽地的小舍和高山牧区的茅屋……全世界所有现存的和发展中的民间音乐——基本上都是内陆的产物,即封闭地区的产

物。"[①]他还认为,"所有的风格都是沿着山脉、河流和海岸传播扩散的。所有风格又都在高原、盆地、半岛和岛屿之中定居和保存下来。边沿地区一般具有双重作用,有的情况下,风格在这里严格地保存下来,而另一种情况下,它们互相混合,失去了原来的面貌。"[②]

这些见解异常重要。特别是关于"边沿储存"的思想简直是一个伟大的发现。因为我们若以此寻觅我国各地的民间音乐主要分布地,确实也有很多"边沿"地带。它们构成了一个个相对独立的"储存区"。这方面,我们可以举出很多例证。

首先,在黄土高原东北方向,即晋、陕、宁、内蒙古交界区(晋西北、陕北、内蒙古西部、宁夏北部),这里东部有太行山,北部有阴山,西部有黄河、贺兰山,组成一个"门"字形阻隔圈。交界区内人烟稀少、交通困难,城镇疏散,远离大的政治经济中心,是一个天然的民间文化储存带。这里风俗、民性、语言都极古朴,几个大的歌种如信天游、爬山调、山曲、烂席片,歌舞小戏如二人台等各有特色,又具某些共性。但是,它真正为世人所知的,却是在传播了数千年后的20世纪30年代,它们之所以被"严格地保存下来",不能不承认是由于高原环境和"门"字形阻隔圈所造成的。我认为它可以称作"河套储存区"。

其二,黄土高原西部至青藏高原东侧,有一个被六盘山(东北)、祁连山(西北)、日月山(西)、岷山(南)包围起来的封闭地带,亦即甘、宁、青交界处。这里居住着六七个民族,但它们共同传唱着一种山歌——花儿。它的音乐个性鲜明,曲目丰富,对当地各族民间音乐影响很大。它的发现,也是20世纪20年代的事。我们称之为"河湟储存区"。

其三,在闽、赣、粤交界地带,也有一个由武夷山(东)、莲花山(南)、罗霄山(西)、雩山(北)组成的封闭圈。居住在其间的是从南北朝时期即由

① 萨波奇:《旋律史》,人民音乐出版社,1983年,第303页。

② 萨波奇:《旋律史》,人民音乐出版社,1983年,第303页。

中原逐渐南迁最后在此定居的客家人。他们把北方文化的种子播撒在这一带,又不断从当地汲取属于本地的文化养分,创造了融洽南北、独具一格的"客家文化"。其中,客家的音乐特别是客家山歌更是丰富多彩,被誉为"南国明珠"。多年来,这里已被公认为是长江、珠江之间的一个重要的民间音乐分布带。我们称之为"客家储存区"。

其四,由秦岭和大巴山所构成的汉中盆地也是一个有代表性的储存区。该区处在上文所述的"秦陇区"与"巴蜀区"之间。由于秦岭的阻隔,这里的民间音乐风格与秦岭北麓的关中断然有别。但它与川北鄂西北的音乐风格却十分近似。很显然,这又是汉水、嘉陵江起了作用。它们作为一种自然通道,加强了盆地与川北山区、鄂西北山地的联系,使三者共同构成了又一个民间音乐自然保护区。其中被称做"通山歌"、"茅山歌"、"姐儿歌"、"草歌子"、"背二哥"等各类山歌最为丰富,也最有代表性。我们称其为"秦巴储存区"。

其五,桂、湘、粤交界地带,是瑶族的一个重要的聚居区。湘之江华、桂之富川、粤之连南,三个瑶族自治县构成"品"字形。这里久居着平地瑶(包括八部瑶、七都瑶、梧州瑶、五堡瑶等)、排瑶和过山瑶三大支系。在行政上此区被分做三省,而在文化上实为一体。不同支系的瑶民自古以来传唱着很多类别的民歌,创造了长鼓号子一类的歌舞,但却鲜为人知。特别是排瑶的"古歌"、过山瑶的"仙拜"等,古朴淳厚,原始气息极浓。直至50年代有人入山采录,人们才领略到它独特的美质。我们且称之为"桂、湘、粤瑶族音乐储存区"。

通过上述五例,我们看到,一个民间音乐储存区的形成,至少要具备两个条件:一、地域的相对封闭性。无论是高原、盆地、山区,都因为有山脉形成的屏障而使外部文化难以侵入,自身文化也难以流出。二、离政治、经济、文化中心远,较难受到新文化潮流或异文化潮流的浸染。在我国,具体的体现就是它们大都为三省、四省的交汇地带。这些地方离每省的政治文化中心都比较远。这样就使它们避免了不断改变的新的生活潮流对传

统风格的冲击。反过来说，一些比较古老的、较有个性的风格及某种文化早期状态，易于在这些地区保存下来。这样的"边沿生存"思想，在黑尔德尔里特、达尔文、黑赫托芬等人文学家的著述中已经提出。他们认为："一种文化或风格的边缘地区总是保持这种文化和风格的早期状态。因为这些状态在这里保存和凝固下来时，在它发源的中心地带，它早就被遗忘了。"①

如前文所述，"边沿生存"理论对于研究民间文化的分布、发展来说，很有价值。除了以上提到的一些大的储存区已经证明之外，在任何一个相对来说较小的区域也是如此。这里想举几个作者亲身经历的例证。

例一，1982 年 4 月，笔者赴南宁参加了部分省区多声部民歌演唱、座谈会。会议期间听到一位同行介绍了壮族"三声部"民歌。他指出：至少有两个地区发现了这种罕见的品种，但他本人只去过其中的一个。为判明真伪，我们趁开会之隙专程去了一趟距南宁 100 公里处的上林县。经上林的朋友的引导又到了离县城 150 公里的黄境村，由于没有正式公路而使这里变得十分闭塞。村落三面环山，风景独秀，几十户农民仍然过着与现代文明不相干的古朴生活。但恰恰在这里，也许只能在这里还传播着好几种类型的壮歌，"三声部欢悦"就是其中之一。我采访的五位歌手，是这种民歌的第三代传播者。然而，数十年来，特别是 50 年代以来，尽管有过多次民歌普查活动，它还是不为外部所知。其原因主要是黄境村地理位置和交通因素所致。环境使它埋藏较"深"并得以自我保护。

例二，河北固安县屈家营"音乐会"——一个能演奏 13 套传统大曲、与智化寺京音乐有亲缘关系保存得相当完备的农民乐队，直到 1986 年 3 月 28 日这一天，才有史以来接待了我们这些第一批采访者。而且是由当地农民向我们报告之后才了解到它的存在的。为什么它距北京如此近却无人问津？ 为什么它在多次普查中未被人发现？ 为什么它竟然躲过了一

① 萨波奇：《旋律史》，人民音乐出版社，1983 年，第 303 页。

次次"运动",特别是"文革"这种摧毁性运动的冲击?为什么它能在京、津、保三大都会(各自正好相距90公里)向现代文明的迅猛进展中仍然得以保留?经考察,一个原因是该村地理位置特殊。离北京虽近,但历来不属北京管辖;属于河北省但又处在"边缘"(与北京市交界),常常被"忽视"。另一个原因是交通条件。该村离现代公路约25公里,未处在要道上。第三个原因是人为的,即由于该乐种在当地扎根较深,因而得以保护。但我以为,前两条特别重要,正是由于环境位置而使它长期成为"三不管"地带,它才安然躲过了随时可降的现代文明的侵袭或"文革"的冲击。环境使之获得了厚厚的保护层。

例三,1986年9月,天津市举行了一次"民间音乐盛会"。全市共有三十多个乐社、六百多名乐手赴会,规模庞大,蔚为壮观。使人惊异的倒不是来自郊县的那些农民乐社,而是市区的几家"法老会"、"香会"等。他们的表演、穿戴有浓厚的乡土气和民俗味道,与农民乐社完全一样。我们没有想到,在天津这个现代工商业城市的底层居然积淀了如此厚实的传统文化层。然后,我们进一步知道,这些乐社大都来自天津市区的边缘。从郊县看,它们属市区;但与市中心比,他们在边缘。也就是说,它们得以保存,也与地域位置有关。事实上在每个城市的"边沿"都保留或残存着曾经是作为主体的传统文化的某些类别。它们是联结城市与乡村文化的纽带,处于两者的交接处。这是音乐的空间分布或曰音乐生态的一个十分重要的现象。

总之,地理环境与民间音乐之间形成的储存关系是十分普遍的。中国是个大陆国家,本身就是一个硕大无比的储存场。但相对而言,还有许多更封闭、蕴藏更丰的储存区。我们看到,山脉犹如一道道"墙"把我国分成为数不多的几大封闭性区域;同时,地理位置、交通条件也可能使某些表面上"开放"实际是封闭的地方成为一个个自然保护"点"。这些"储存区"、"储存点"对于探讨民间音乐的历史源流及其文化背景,对于研究音乐的生态发展都很有价值。我们也还看到,每个"区域"中传播的民间音

乐,无论是体裁品类,还是风格色彩都是本地区音乐文化的积累,是全部民间文化的有机组成部分;各个相邻音乐区域的关系,既相互区别,个个不同,又相互交流、共融,互有认同。在解释储存关系时,我们尽量把它们分开,在考察整体分布时,又须寻找其内在联系。因为作为中华民族的传统文化,总有它传承不息的一面。这一点我们千万不能忽视。

以上四方面、三种关系的阐述都是想探讨作为文化现象的民间音乐在空间分布、风格形成、历史嬗变方面,有多大比重是取决于自然环境诸因素的?地理和民族音乐间到底有什么关系?民间音乐各门类在多大程度上依赖于地理环境?笔者的拙见,可能为找到答案提供了一些线索。但也可能会把读者引到更加扑朔迷离的境地中去。如若这样,敬请诸同好用笔挞伐。我将竭诚接受。

乔建中.《下四川》研究. 中央音乐学院学报,1993;2:34—41 转 28

在我国汉族民间歌曲中,有两类现象曾长期引起民俗学家和音乐学家的广泛注意:由某一特定文学母题相维系,或由某一特定音乐主题相维系的民歌群。前者如《绣荷包》、《走西口》、《画扇面》、《打秋千》、《放风筝》、《对花》、《四季歌》、《五更调》等,后者如《铺地景》、《叠断桥》、《湖广调》、《春调》等明清俗曲。它们各自以其内部的多种亲缘关系体现出民歌的传承、传播、演变规律,以及蕴藏于其中的社会文化特征。研究这类民歌群的形成原因、分布环境、体裁属性、曲体结构及相互异同,有助于我们从深层认识某一民族、某一地区民歌文化的一些本质特色。本文拟对以“四川”为文学母题的一组民歌作个别研究。这组民歌的歌唱内容都程度不等地与“四川”有这样那样的联系,但在音乐作裁、结构、风格方面又各有所宗。作者想通过这个例证的研究,进一步寻觅其社会历史成因及由它体现出的中国民歌传播接受模式,同文学母题民歌群的文化地位及历史价值,为日后的同类研究摸索一种新的思路,或许可以为同行提供一点经

验。如有粗疏之处，恳请指正。

（一）

在笔者已见到的各种民歌选本中，[①]以“四川”为题旨的民歌约有二十余首。它们的地理分布和数量大致如下：

第一分布区　山东胶东半岛（莱阳、海阳、蓬莱、五莲、沂水等县，以莱阳为最多），共12首，一律名为《跑四川》，系“胶州秧歌”的代表曲目（见例1）（编者注：谱例从略，请参阅原文，下同）。以下称“半岛《跑四川》区”或“半岛分布区”。

第二分布区　甘肃、青海、宁夏三省交界黄土高原地带（临夏、湟源、西宁、盐池、西吉、固原等市县）共6首，一律名为《下四川》，系“花儿”及当地“社火”代表曲目（见例2），以下称“高原《下四川》区”或“高原分布区”。

第三分布区　陕西南部盆地（紫阳县），共1首，名为《过四川》，系当地“花鼓子调”之一（见例3），以下称“盆地《过四川》区”或“盆地分布区”。

第四分布区　湘、鄂地带（桑植、岳阳、郧西等县）共3首，一律名为《上四川》，系小调体裁（见例4），以下称“江湖平原《上四川》区”或“江湖分布区”。

上述四个分布区，地理地貌状况差异很大。“半岛分布区”属黄河下游，地形为低山丘陵，但影响本区的一个重要因素是它三面临海，因而使这里成为中国三大半岛之一，也是我们为该分布区命名的由来。

“高原分布区”地处黄河上游，是著名的黄土高原、陇中高原和西藏高原的联结地带。这里山川纵横，气势苍茫，曾经是中华文明的源头之一，但

---

① 这些民歌选本包括：《山东民间歌曲选》，1980年，山东人民出版社；《山东民间歌曲集成》，1980年油印本；《中国民歌》，1982年，人民音乐出版社；《宁夏民歌集成》，1982年油印本；《中国民歌集成·湖北卷》，1988年，人民音乐出版社；《湖南民歌选》、《陕南民间歌曲选》、《中国民歌》（四卷本第一卷）。

由于交通不便，故长期封闭、地广人稀。

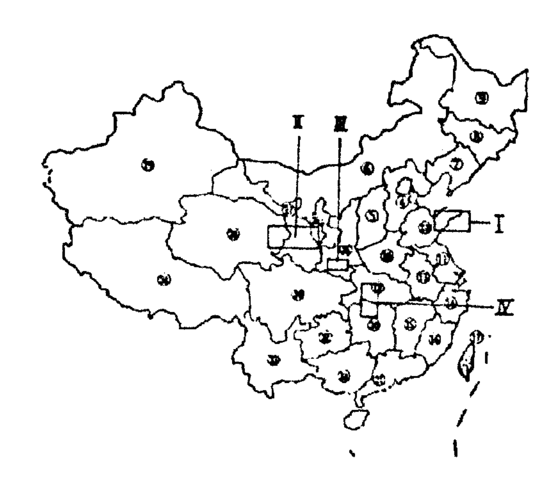
“盆地分布区”在汉江上游，属长江水系，它的北面是秦岭，南麓为大巴山，山、岭之间形成了肥沃的汉中盆地。这里气候湿润，水源充足，植被茂盛，自古以来农业发达，是一个天然粮仓。

“江湖分布区”地处长江中游，这里江（长江及其支流）湖（洞庭湖）交错、水运发达，沿长江上行，可以随时入川。由于气候条件好，本区四季常青，是典型的稻作区。

上述四区，东西横贯黄河上、下游，南北纵跨长江、黄河两大水系，地貌差异又使之半岛、高原、盆地、江湖无所不包。然而正是在差异如此显著的地区，却不约而同地分布着上述与四川相关的“同文学母题”民歌群。令人寻味的是，不同地区与四川相关的民歌在标题中有所差别：半岛区——《跑四川》、高原区——《下四川》、盆地区——《过四川》、江湖区——《上四川》（编者注：原文此处为四谱例）。

显然，加在“四川”前面的四个动词颇有含义。“上”“下”具有文化地理的特定意义；由甘、宁、青赴川，是顺河而下故曰“下”；由两湖往川，是沿江而上，故曰“上”；“跑”既与表演形式有关（见下文）也含有社会经济的背景；“过”反映了船运劳动生活，但也是一种文学想象，颇富浪漫气息，如“轻舟已过万重山”。四个标题，一律用动宾结构，充满动感，但又以“跑”、“下”、“过”、“上”作了貌似表面却有较深的文化内涵的区分。这可以说是中国民歌当中非常有意味的现象之一。

附图：



现在应该讨论的是，在汉族民歌中这一民歌母题为什么有如此大的覆盖空间？“四川”这个地区称谓为什么会成为相距甚远，自然社会环境差异如此显著的不同社会生活区内人们的向往之地并将其引入民歌题材？

笔者的看法，它与四川省特殊的自然环境、经济状况及地理位置有直接关系。

众所周知，四川历来以富饶闻名于天下，“巴蜀沃野”、“天府之国”一向是该地区的誉称。自古以来，这里自然环境优越，气候条件宜人，农业经济发达。特别是川东平原，非常适合粮食、经济作物的生长，加上灌溉之利，使它的社会经济远远领先于周围各省区，这是一。其二，四川的位置正好居于长江、黄河两大水系的上游之间。在全国，除发源地青海省外，是唯一的两河流经之地。另外，它同八个省区为邻，相互间都有通道，这种多边接触在全国也是独一无二的。这一地理位置正好使其成为中国“西南部南北交通的孔道”和“南北文明的汇聚之区”。[①]因此，该省区对于周围乃至更远的地方来说，就具有某种自然天成的吸引力。其三，经济繁荣，物产丰

---

① 童恩正：《古代的巴蜀》，四川人民出版社，1979 年。

富，必然给有不同生活追求的人带来向往，使他们自然而然地把四川当成实现自己某种愿望的“理想之国”。长此以往，四川便成了富足的象征。事实上，民间歌曲中如《走西口》、《走绛州》、《下江南》等，都是由于理想中的彼地在经济生活方面高于本地而形成歌唱对象的。四川与以上各地相比，似更胜一筹。东、西、南、北四方的人们在想象中去那里致富、求生，也就十分容易理解了。

（二）

我们需要讨论的第二个问题是，除了“跑”、“下”、“过”、“上”的不同，它们的差异还体现在哪些方面。

如前文所说，它们各自的体裁属性也不相同，即：

《跑四川》是秧歌体裁，它融歌、舞、戏于一体，在节日活动中作广场表演；

《下四川》是一种山歌，没有固定表演场合，而是随歌者兴之所至，借歌以自娱而已；

《过四川》是花鼓子调，有简单道具（腰鼓）及舞蹈动作相伴，有一定的自娱性，但也经常“表演”给人看；

《上四川》属小调，叙事抒情兼顾，歌唱无特定场合，多反映市民阶层的思想情趣。

很显然，它们之间在题材内容方面有“相同”的一面，而在音乐体裁方面又有明显的歧义之处。那么，形成这种“同‘母’异‘体’”的原因是什么呢？

笔者的看法是：传播环境即分布空间不同的自然、社会面貌乃是首要根由。

《跑四川》产生并形成于胶东半岛。这一地区的地形是低山丘陵，但直接影响当地社会历史进程最重要的自然因素却是海洋。海洋提供了渔、运之利，从某种意义上说它甚至是这一地区人们基本生存方式的决定性条件之一。正因为有了海洋环境，此地自古以来就有了较内陆更为发

达的贸易活动，也形成了较多的城镇，并使整个社会经济呈现相对开放的状态。其次，半岛西部地形逐渐平缓，与华北平原相接。自古以来，它就以扇面形向中原地带敞开，借着交通的便利，吸收、融解着区外文化，从而使自身的社会、经济、文化日益兴盛，并带有更多的城镇特色。

城镇经济的相对繁荣给文化艺术带来的直接结果是：自娱型艺术向表演型转变，单一型向综合型转变，广场型向剧场型转变。就整体而言，则是乡村纯农民性质的音乐文化逐渐向城镇市民文化转换。

胶东秧歌是当地土生土长的一种歌舞艺术。作为中国北方秧歌的一大支脉，除了它所具有的强烈的地方特色外，我们还特别注意到它向戏剧艺术过渡的特点。尤其是在《跑四川》这个曲目中，不仅有人物、有情节，甚至有了初步的戏剧体突。使我们直接感受到它那由单一的抒情性演唱向综合性表演过渡，或者说从民间歌舞向地方戏过渡的某种痕迹。这种强化戏剧因素，丰富歌舞艺术的综合性的现象，同样是本地区民众受到社会经济的潜在影响，不满足于自娱、单一的音乐形式而积极推进原生性（如一般的民歌吟唱）的音乐体裁向综合型、专业型转变过程所留下的结果。

其次，值得研究的是《跑四川》这个标题所蕴含的与特定社会、自然、经济相联系的某些深层意义。很显然，它已不是一个单纯的曲名，但也够不上一个剧目称谓。它在直观上有具体的行为意义，加之秧歌体裁本身就包含着“跑”的性质。[1]但如果要联系到《跑四川》中那句带有点题性质的唱词“人不外出不能发”，“跑”就不单是一种“艺术行为”，而同时是一种社会的和经济的行为。即，它代表了当地老百姓所崇尚的一种社会职业——经商，民间习惯上称之为“跑买卖”。《跑四川》的深层含义，正好与之相通。 这样，对于我们探究在胶东这个地区为什么会产生《跑四川》一

---

① 在北方各地的秧歌中，有“跑旱船”、“跑驴”等演出形式。这里的“跑”与“跑四川”的“跑”有意义相近的一面。

类的秧歌曲目就更有依据了。可以说,《跑四川》这一文学主题的酝酿,这一标题的选定,有它特定的社会背景,更有它的经济背景。而且背景之后,则还有胶东半岛——海洋这一特定的自然环境,它才是孕育地方音乐乃至文化类型的基本因素。

《下四川》产生、流传于西北黄土高原,它是这一地带最具代表性的山歌体裁——花儿的曲令之一(见例2)。在这聚居着汉、回、土、撒拉、保安、东乡各族及部分藏民的地区,花儿之声随处可闻。黄土高原所以能孕育出这种山歌,首先仍然与地理环境有关。山高川阔、天地苍茫,登高山而望平川,常会有天地悠悠,大河莽莽,“独怆然而涕下”的慨叹。由于无霜期短、耕地稀薄,农牧并举便成为当地的基本生产方式。同时由于交通不便,以驴骡驮运便成了最常见的运输工具。在此种环境下,人们一方面对黄土地表现出强烈的眷恋之情,另一方面,为了生计,为数甚众的“脚户哥”们[①]却要迫走他乡,为当地人运回些生活的必需品。他们常年奔命于黄土地上,一方面吞啜着与家人离别的痛苦,另一方面借歌解忧,唱着潜于心底的那些歌。《下四川》就是在这样的社会文化背景下产生的,它所展示的生活画面具有典型的高原特征。

离别、思念的主题,是人生常常经历的一种体验。虽然,《跑四川》也写了青年夫妇的分别,但与《下四川》相比可以说大相径庭。“跑”是向生活作主动进取,在有了温饱的前提下寻求更多的经济和物质利益;“下”是被生活所迫,以苦力换得些许温饱,所以两者承受的感情体验很不相同。而在表达方式上,“跑”与“下”也有明显区别。《跑四川》采用代言体,以设定的角色扮演歌中人物,所谓“离别”,也仅是整个情节的一个部分。《下四川》则把歌者与歌中的人物融成一体,直抒胸臆。花儿歌手最爱唱

① 指陕、甘、宁一带,专门以运输为职业的人们,他们整年整月赶着驴骡,来往于这一高原地区。由于环境所致,他们只能以歌解忧,所以成了信天游的主要传播者和保护者。当地老百姓习惯上称他们是“赶脚的”、“脚户哥”、“脚户”等。

的一句词是："花儿本是心上的话，不唱是由不得自家。"显然，他们的歌唱，是为了"自娱"，是为了"自家"。这正是花儿的本色，也是一切山歌的本质所在，更是作为自娱的《下四川》与作为娱人而表演的《跑四川》区别的关键。

高原地带当然也流传着其他种类的民间音乐，如民间秧歌、说唱乃至戏曲等。但由于没有繁荣的市民经济，自然也就没有与这种经济形态和文化环境相伴随的市民艺术的充分发展。根据以往的统计，甘、青、宁三省区的地方剧种总数只有五六种，说唱音乐也仅有十余种。而山东一个省就有23种地方戏和20种左右的曲艺。反之，在山东半岛上，人们很难听到激扬、奔放的山歌，而西北高原上的山歌，特别是花儿却有巨大的蕴藏和广泛的传唱活动，远较其他音乐体裁成熟和丰富。它早已成为展示高原文化风貌、表达高原民众心理的最重要的品种，《下四川》所体现的，正是这种特点。

属于流传于汉中盆地花鼓子调的《过四川》，就体裁而言，它同《跑四川》属同类。但具体的表演方式不大相同。常常是集体打鼓、单人演唱或一人边舞边唱，带有较强的自娱性质。汉中盆地四面环山，具有相对封闭的特点。在这里有两种音乐体裁最有代表性，一是伴随山乡劳动的山歌（当地通称山歌、茅山歌、姐儿歌、草歌子），另一是在节日喜庆活动中表演的秧歌花鼓和灯调。《过四川》的产生主要借助于下述背景：一、盆地虽然被秦岭、大巴山阻隔而与外部交流较少，但该地区自然条件优越、农业林业凭靠天时而保持其兴旺，自然经济使盆地内有一种田园气息，劳动者普遍有一种自足心理。二、物质生活水平的稳定为人们文化生活的需求提供了前提。因此，他们除了在劳动中以山歌自娱外，还有兴致参与节目的歌舞表演，花鼓、秧歌的兴盛不衰正是依靠这种进一步的文化需求维持下来的。三、陆地交通不便，但以汉水为干线的水上交通却是畅通的。人们可以借船运与内外沟通。这与靠双脚在黄土地上终年行走的"脚户"完全不同。船工们撑船运行于清澈的汉江之上，领略两岸的山野风光时，其心

境无论如何也是愉悦轻松的。因此，这一地区的民歌，要么唱山，要么唱水、唱船，而且，在那种赏心悦目的环境和情绪影响之下，它的音调常常是单纯、简洁，洋溢着一种质朴、明快、纯真的美质。这一特色，在《过四川》的标题中已有表露，一个“过”字，把歌者那种奔放、洒脱、轻松、幽默的感情和心绪展现得十分生动，如再细细琢磨一下唱词，就会有更直接的感受：

上河（哪个）涨水下河（哟）混（哪啊），河里（哪个）站的是打鱼（呀）人（哪啊），打下（哪个）大鱼长街（哟号）卖（哟号号），打下（哪个）小鱼是下酒喝，我们众位唱起歌（哟外）。

汉水（哪个）滚滚浪花（哟）翻（哪啊），拔根（哪个）眉毛是做篙（呀）竿（哪啊），人人（哪个）都说篙竿（哟号）小（哟号号），小小（哪个）篙竿是撑大船，架起帆蓬过四川（哟外）。

这里没有《跑四川》中迷漫的市镇生活气息，也没有《下四川》中既炽烈又深沉、既开阔又凄婉的慨叹，而是把对于生活的向往升华成一种想象，并以夸张的语言和浪漫主义的笔触表现了盆地人的自足、自信和乐观，这样的心态和特色，勾画出了一幅独特的自然、人文景观。

《上四川》主要流行于湘、鄂地带，其中湘北有两首，一首为洞庭湖畔的岳阳民歌，另一首是湘北的桑植民歌；湖北西部有一首，即郧西民歌。该首民歌的文学内容，尽管三个传播点相距颇远，但相互间完全相同，都描写了青年夫妇的离别，都采用了十二月时序体，具有浓厚的叙事特点。很明显，它们之间的“同”，是区内传播的结果。

湘北地区由于江、汲之利，农业生产水平较高，人们的生活也因此而稳定安逸。但由于同四川为邻，通过长江入川十分方便，所以自古以来来往频繁。这一地区的民歌，主要有渔歌（也有人称为湖歌）、资江船工号子、节日灯调及城市小调。值得特别提出的是，地处湘西北的桑植，是一个十分丰富的民歌传播区。追究其原因，首先是因为该县附近是个民族混居地区，土家族、汉族、侗族等呈胶着状态，在相互交往中，民歌不断丰富；其次是多省相接造成的“边缘文化”汇聚现象。这里是川、鄂、湘、黔的“临

界”处，不同民族、不同省区的民歌常会在传播中于此地“驻脚”。这是大多数多省区接触地带最普通的现象。其三，这里的小调歌曲，多数不是明清以来经过不断艺术加工的“俗曲”、“时调”，而是从本地山歌或其他民歌体裁逐渐衍变而成的。它们不像前者那样有很强的装饰性并相对稳定，相反，却保留着山歌曲调的简朴、单纯，不事修饰的特点，《上四川》同样具有这种特色。

总之，各分布空间固有的地貌、位置、气候制约着那里的生产、生活方式，同时也影响着各地区的社会、经济状况，使各分布区形成自己的社会——经济形态。于是，自然、社会经济又直接作用于各分布空间内的社区文化结构形态。这一结构形态在整体上反映了人们的文化水准、文化心理和文化选择。这样，城镇经济较发达的地区必然优先发展适应市民阶层的戏曲、说唱、歌舞；开放性的平原、半岛地区可以不断地溶解吸收外部传入的艺术品种；封闭性的高原、盆地、山区则努力保存发展只属于本土的那些音乐体裁。结果，我们眼前出现了一幅与分布区地理地貌相对应的民歌体裁分布图：

(胶东)半岛——秧歌、渔歌

(西北)高原——山歌、社火

(汉中)盆地——花鼓、灯调、山歌

(江汉)平原——小调、渔歌

当然，环境与体裁之间不是绝对的因果关系。某种环境对民歌及其他体裁有时有决定性的影响，但绝不是只允许一种体裁存在。我们在强调各分布区的地域性的同时，还不能忽视汉民族的共同性。不同地域的人们有他们文化选择的固有的方向性，但还有经过交流、传播面形成的兼容性。

(三)

在唱词和曲调的结构形式方面，《跑》、《下》、《过》、《上》也各有其态，存在着十分明显的差异。

(1)唱词结构比较：

《跑四川》以"十言"句式为主，即常见的3+3+4句格（X X X X X X X X X X），但由于全首歌篇幅长大，因此就有不少变化，有的简化为六字句，有的增至十二字句。一般来说，民歌各类体裁中，多数以六字句为主，仅有少量小调或歌舞用十字句。相反，戏曲、曲艺中，十字句唱词十分普遍，因为这种句式更长于叙述情节或作大段落的抒情。《跑四川》使用此种句式正好说明它向戏曲、曲艺的嬗变倾向及与后两种音乐的亲缘关系。

由于要描述父、子、婆、媳之间围绕"跑四川"而展开的感情纠葛，全首歌词长达近百句，在后半部分儿、媳之间的对唱中，还以"五更"时序体增加整体结构的起伏变化，而且每段至第六句时，总要敲一句锣鼓，以显示其秧歌体裁的特征，其结构形式即如下图：

A（父唱）

2句+2句+2句（锣鼓）+1句

B（母唱）

2句+2句+2句（锣鼓）+1句

A'（子唱）

2句+2句+2句（锣鼓）+1句

B'（媳唱）

2句+2句+2句（锣鼓）+1句

《下四川》的唱词是"花儿体"。两句一逗、四句一段，表述一个相对完整的歌唱内容。与一般唱词的构成方法不同，它的一、三句采用2+2+3的七字句，而二、四句必须用3+3+2的八字句，其中最重要的规则是这两句的最后一定是偶数词组，如"平川里有一朵牡丹"，"把好人想成个病汉"。这样的句式结构在中国民歌唱词中是独一无二的。由于它在"花儿"中被严格地使用，或者说这种句式已成为一种定律，故有的学者称花儿唱词为"民间格律体"。它的独特的句式结构与当地多民族混居及特殊

的方言习惯有关。[1]而从这一句式包含的节奏形态而言，二、四句结尾处常常给人以动中求静的感觉。它无疑是当地居民对中国民歌唱词语言所作的一种特殊创造。

《过四川》的唱词使用了七言五句的格式。它同样是一种特殊结构。与七言四句相比，五句体不仅仅是篇幅的扩充，更重要的是容量上的增质和文学题旨的延伸。第五句常常出人意料地点出全首唱词的旨意，使它的意境情趣得以升华。例如四川民歌《槐花几时开》的全首唱词：

高高山上一树槐，手把栏杆望郎来；

娘问女儿做啥子？我望槐花几时开，

不敢说是望郎来。

目前流传的同名歌曲，已将第五句删去，其实第五句的作用举足轻重，它好似"女儿"的内心独白，却把这首民歌的旨意概括得十分贴切，而且是以四川人特有的诙谐口吻表达的，如仅到第四句处结束，好像也算完整，但艺术效果及感情深度远不如加上这个第五句。《过四川》虽与上例稍有不同，但幽默诙谐之趣是贯穿到底的。

《上四川》又与前三种唱词结构不尽相同。它采用了五、七言相杂的句格。而且，通篇以十二月时序体表达歌唱内容。这也是一般小调歌曲常见的一种唱词结构和体式。

五言体作为中国诗史中曾广泛流行的一种格律，兴于汉魏时代。于它稍后才出现了七言体。在目前采录到的中国民歌中，单纯使用五言体成篇者，已经极少见到，但在七言体中夹用五言者却十分普遍。从结构形式感而言，它使两种各具美感的句格融于一体，形成另一种更富有动感，更有句式对比的唱词体式，最普遍的如《绣荷包》（"初一到十五，十五月儿高，春风摆动杨柳梢"）和《十绣》（五—五—七式）（"一绣广东城，城里扎

---

① 当地方言中有强调句尾词组的习惯，如"你好好走着"，"你把饭吃了？""你把东西带上"等，花儿唱词的二、四句与此种习惯有一定的关系。

大营,绣个曹操点三军")。

《上四川》在上例的基础上再加一个五言句,使之变为五—五—七—五式。它的自然句逗是四句,但也可以看作是非对称的三大句(五—五—七—五),或者是前后呼应的两大句(五—五—七—五)。第三句在结构中居于重要地位,它既可以作为前两个五言句的"对句",起到"转"的作用,又作为整个唱词中新的祈使性成分,为后面的五言句作导引,同对也可以同末句构成一个"大"下句,与前面的五言句相互呼应,造成结构上难以言传的生动性。

还应指出,在小调体裁中,"四季"、"五更"、"十二月"这些渊源久远的唱词体式,一向得到广泛使用。《上四川》在这一方面也体现出它的代表性和典型性。

综上所述,《跑》、《下》、《过》、《上》分别采用了十言体、七八言"花儿体"、七言(五句)体和五、七言混合体的唱词结构,体现出体裁、地域的差异,也反映出中国民歌歌词的多样化。这也是不少"同文学母题"民歌的普遍现象。

(2)曲调形态的比较

曲调是体现民歌地方风格的直接因素。曲调所包含的基本成分,一是"音结构",即调式、音阶及旋律框架;另一是曲体。就此而言,《跑》、《下》、《过》、《上》有更明显的差异。

《跑四川》由两个主题组成。第一主题(A)的音域在 a—c^2 之间,音阶为 mi—sol—la—xi—do—re 六声,X XX X X 节奏型贯穿全曲,凡是男腔(父子)皆用此主题,它由七个乐句和半句锣鼓组成,一、二乐句是"呈示性"段落,三、四乐句是"展开性"的;五、六乐句具有收束性,接着是锣鼓("七不楞登仓"),由于前六句篇幅长,仅以半句锣鼓难以结束,于是第七乐句再重复一遍第六乐句,这才稳定、完整地结束了 A 主题。第二主题(B)将音区移高四度 d^1—f^2,旋律变为 XXXX XXXX XXXX XXX 密集型,音调缠绵,富有装饰性。凡是女角(婆、媳)皆用此腔。乐句内部的关系与

A 题相近。该题结束于宫音,与 A 主题的徵音形成对比。考虑到男女声区差别而采用移动音区、改变调式的手法,是戏曲、曲艺中普遍采用的,它也再次说明《跑四川》所受到的影响。如以图示,《跑》的曲体如下:

A

呈示	展开	收束
a b	C C^1 C^2	b^1(锣鼓)b^2
		[徵]

B

呈示	展开	收束
d e	f f^1 f^2	g(锣鼓)g^1
		[宫]

通过以上分析,我们看到《跑四川》的 A、B 主题都以"呈示—展开—收拢"三部分构成自身的段落,并以叙述性音调为基础,融入戏剧性的因素,以适应秧歌剧的表演要求。另一方面,它又以对比性的音乐主题,不同的音阶调式、类型化的腔韵(男、女各有专用腔)使音乐多有变化。这正是秧歌音乐的基本特征。总之,篇幅长大、结构复杂、双主题并置,富有戏剧色彩,构成了《跑四川》的一系列曲调特征。它是体裁的要求,也是这首民歌长期受市民文化熏陶的必然结果。

《下四川》的音乐通篇是一种舒展、悠长的抒情格调。上句节奏自由,气息宽广,三个延长音将其分成四个腔节,给人以绵延不绝、一唱三叹的强烈感受,并由此奠定了整个音乐形象的基础;下句是收拢性的,旋律呈型,未加铺陈,不肆渲染,一气呵成,从主音的上方八度缓缓下行至它的低八度,接着是一句衬腔及下句的重复。两句间有很强的对比,上句充满了高亢、激越之情,但也隐含着一种凄凉。下句是叹息而深沉的,但又投入一种盼望。这种情绪是大多数黄土高原山歌的基本性格。这首民歌的音域仅有九度(re—mi),但上下句中两次五度大跳及上句中间不断地在高音区徘徊的旋律进行,造成一种"慷慨吐清音"的气势,使人心灵震荡。这首民歌的音阶为 re—mi—fa—sol—la—xi—do—re—mi,但其骨架音却是西北民

歌中常见的 re—fa—sol—la—re，即在一个"双四度框架"①内增加一个小三度音程，它使旋律很自然地蒙盖上一层忧伤。与《跑四川》相比较，《下四川》仅有两个对比性的乐句，其内部结构十分单纯，但所负载的感情却很深邃。它所遵循的是一种质朴、简洁、顺乎自然的艺术原则。这同高原地带的开阔、豁达是极相吻合的。

《过四川》具有欢悦、乐观、幽默、昂扬的音乐性格。全曲为突出这一性格，一方面使用 XXXX X XX | X X X | X XX X | 这一贯穿到底的节奏型，另一方面以首句旋律作主导，以下各句几乎都由它派生而出，由此，它的音调素材使用得既节省又集中。在曲式方面，它将五句唱词融于四个乐句中，一、二乐句以对称手法处理；第三句前半句与首句同，后半句突然拉长节奏，造成暂时的游移和不稳定，随后，第四、五句联为一体，流畅地作了结束。由于第四、五句音调是一、二句的变化重复，便造成了前后的巧妙呼应，但句幅的紧缩又使此处出现新意。这样的处理手法，出人意料，又合乎情理。在平淡中包含了奇诡，粗放中隐匿几分乖巧和细腻，显露出民歌结构的无比生动性。它的五个乐句的关系如下图：

$$\begin{array}{cccc} a & b & a^1 & a^2 \\ & & & (a^2+b^1) \\ 3 & 3 & 3 & 4 \\ & & & (2+2) \end{array}$$

总之，《过四川》中既有鲜明的江汉民歌特色，如五句结构、行船捕鱼生活，虽是徵调式，但以羽、角为骨干，融羽调色彩于其中等都体现出它与长江中游川、鄂地区民歌的内在联系。但我们也应注意到，该首民歌在气质上还具有某种豪放风格，这又与当地多山、山歌体裁普遍流传有关。因

① 指在一个八度内又含有一个四度和一个五度，这样，从第一音到第二音是四度，从第三音至第四音也是四度，整个音列为四度——大二度——四度。常见的有"徵——宫——商——徵"、"羽——商——角——羽"及"商——徵——羽——商"三种。

此,《过四川》的音乐的个性,可以说是兼容南北,既飘洒自如又奔放豪迈。因为它的传播地域正好也是居于由北而南的过渡带。[①]

《上四川》表现了即将送夫入川的妻子对上路人的嘱咐及此后她的思盼之情。全首歌的旋律是歌唱的,但又有宣叙的特征。音调没有大的起伏,音域也偏于狭窄(sol—la—do—re—mi—sol),仅一个八度。四句唱词被安排在五个自然句读内。但五个句读实质上又是上、下两大乐句,第五句读像是一个补充句,同时起到收束作用,请看下图:

A		B		
a	b	c	c^1	c^2
2	+ 2	2	+ 2	+ 2

全首歌的旋律有很强的装饰性(如第2小节、第4小节等),并一律采用级进音型(多数是三音小组,这也是长江流域中、下游小调体裁的一个重要的音乐特征。在音阶、调式方面,湘、鄂地区,主要是羽、宫、徵三类最具代表性。其中徵调式旋律一段音域不宽,素材简洁,往往是五度六度或八度即可成调,具有一种纯朴之感。《上四川》的旋律完全可以作为它的代表。本区流传的另外两首同主题民歌,也具有这种特点。

(3)各分布区内结构形态的演变:

在各自的分布区内,《跑》、《下》、《过》、《上》也发生了不同程度的变异,成为同文学母题民歌群的另一个值得研究的现象。

《跑四川》共12首,本文只取莱阳的一首为例,实际上其余11首都与该例有所不同。尽管它们中的大多数都保留了原主题的旋律轮廓,但多角色的表演唱已变作一人独歌,戏剧性的成分由此而消失,旋律的装饰性特征也大大减弱,有些只剩下一个A主题。而且有不少已不属于胶东秧歌的曲目了。唯一可以确认它们相互间的关系的,就是《跑四川》这个文

① 作者在《论汉族民歌近似色彩区的划分》一书中(与苗晶合著,文化艺术出版社,1987年)将湖北、陕南及豫西南这一地带称为"江汉民歌区"。

学母题和基本的音乐主题。至于莱阳的这一首与其余11首到底是什么关系？它们谁在前？谁在后？是由简而繁，还是由繁而简？即究竟是由秧歌曲变成一般小调，还是相反？由于目前的歌谱多数是20世纪50年代同时由当地音乐家分别收集的，记录者没有留下其他可以参照的背景材料，因此，这种排列历史次序的工作自然就无法进行了。但大家肯定是一个“家族”的成员，这一点是不可怀疑的。

《下四川》的情形更复杂一些，即除本文所引的这首花儿曲令外，另外几首都是当地的“社火”曲。两者之间，除了都是以《下四川》称呼外，词格、曲体、旋律都相差甚远。而且，体裁也不一样。从内部关系而言，它们是四个地区中相距最远的。然而，我们又不能将它们排斥在《下四川》之外。因为无论从自然环境还是社会文化面貌来说，甘、宁、青交界地带的共同点远大于它们的相异处，这也正是形成《下四川》的根本原因。我们只能说，它们是同一文学母题被运用在不同民歌体裁的结果。

与《下四川》相反，三首《上四川》尽管流传地相距较远，但它们在体裁、唱词结构、音调素材及旋律框架上都保留了惊人的相似之处。我们完全可以肯定其相互间的亲缘关系。唯一不同的是腔调关系的处理方面，岳阳的《上四川》将四句歌词很规整地安排在四个乐句之上，而郧西的《小郎上四川》则在第二乐句中嵌入衬腔，使之变成三个均衡的乐句。但在整体上，它们是大同小异的。它再次证明，小调民歌在艺术上相对地定型，不容轻易变化，同时，它是有“腿”的，可从甲地到乙地而不发生太明显的变化。

（四）

在对《跑》、《下》、《过》、《上》作了不同角度的比较讨论之后，我们需要把它们放在中国民歌传播、传承、演变的大系统中再作考察，看看它对我们认识中国民歌的文化特征方面具有什么意义。

如本文开头所云：汉族民歌中的同文学母题现象十分普遍。如果依特定民歌群内各成员与母题关系的亲疏远近来划分，我们可以排出以下

的序列：

（1）唱词、标题基本相同，曲调因时因地而异，如《茉莉花》、《画扇面》、《绣荷包》、《十绣》等。《绣荷包》中有都使用"初一到十五……"这样歌词的，它以同题同词流行于山东、河北、山西、陕西、甘肃、宁夏、河南等地。

（2）唱词的体式相同，标题相同，但歌词的内容有所变化，如流传于各地的《五更调》、《四季歌》、《十二月》、《对花》，唱词结构上的时序和不同花名为框架组合的方法，都有久远的历史传统，"十二月"体早在《诗经》中已见端倪，《五更》见于唐曲子，《四季》见于乐府（吴歌：《子夜四时歌》）。尽管诸如"五更"又有"五更鼓"、"五更叹"、"五更鸟"、"盼五更"、"闹五更"等多种变异，但它们的基本结构、歌体是稳定的，而且所表达的生活内容、情绪也是相近的。在汉语民歌中，以上四种母题覆盖面最大，数量最多。故笔者曾称其为"四大家族"。

（3）标题相近，反映的生活内容也基本相同但采用的唱词格式、音乐表现手段及表现角度各有所宗。如《放风筝》、《打秋千》、《光棍哭妻》、《卖饺子》等均属此类。

（4）使用同样的歌名，但所唱内容，所用词体已很不相同，仅有有限的内在联系，如《叠断桥》、《泗州调》、《龙船歌》等。这一类情况多出现在与某种民俗相联系的民歌中，有些则纯粹是因为使用了相同的曲调名。严格说来，它已不应包括在同文学母题这一范畴之内了。

在以上四类现象中，第一类民歌群内的亲缘关系最突出，以下依次递减，直至最后一类假以"歌名"相维系。上述这一关系"网络"反映出民歌在传承、传播中，一方面使大大小小的文学母题相对地稳定下来，成为体现一个地区民歌特色的重大因素；另一方面，每个母题民歌群内又产生诸多变体，显示了民歌的多样化、创造力和生动性。一般来说，如果一个民族的民歌在流传中形成的文学母题愈多，一则说明该民族民歌文化的积累深厚和发展的成熟，另一方面又说明它的传播和传承始终处在一种流畅、

活动的状态中。以汉族而论，之所以形成众多的为全民族共有的民歌母题，是依靠了很多社会历史条件的：(1)我国的民歌在三千年前就步入了相对成熟的阶段，产生了《诗经》那样的总集之后，民歌文化再也没有断流；(2)民歌与其他文学艺术品种相互渗透，一方面给它们以巨大影响，同时也从姊妹艺术中汲取营养，保持了它生动、活跃的创造力；(3)黄河、长江、珠江、黑龙江、松花江诸大水系为中国民歌传播始终发挥了重要作用，民歌母题的积累、传播，正是在水系的沟通下完成的；(4)其他社会历史因素如移民、战争、屯军等同样起了重要作用。

最后，让我们再回到本文所研讨的对象上来。读者也许要问：《跑四川》等这一母题的民歌群在上述"网络"中居于何种位置呢？它显然属于第三种，即在题材、歌题上有联系但又不完全相同。需要强调的是，以往讨论的"同文学母题"民歌群，大多数属于小调、灯调等同体裁范围。因为这些体裁常常靠歌手、艺人而传播于他方。而山歌、号子都很难离开本土。《跑》、《下》、《过》、《上》的特殊之处正在于他们虽属同一文学母题，但体裁、音乐风格等均有很多歧异之处。指出这一点非常重要。在本节所列举的1、2、3类同文学母题民歌中，有些曲目传播不可谓不广(如《五更》、《对花》)，这些传播地的地理地貌也不可能完全一律。但无论如何，每一"群"的所有成员，其体裁归属总是一样的。也就是它们没有因为传播广泛或地理状况复杂而改变体裁属性。相反，《下四川》、《跑四川》等却各有自己的体裁归属并由此体现了地理、气候、社会、经济即自然景观和文化环境对同文学母题民歌群的直接影响。这两个结论具有同样的价值，即对于跨地域的民歌群体(应包括同文学母题和同音乐主题)，既要注意它们的变异(发展)之处，又要认真分析它们借以维护的那些共同因素(联系)。通过前者，我们看到了由自然环境而社会经济，由社会经济而文化，由文化而艺术，由艺术而体裁，由体裁而形态、风格的多层关系。通过后者，我们感受到中国传统文化的辐射能力和共同的文化、审美选择所引起的融合现象，最终使我们认识到：一首(或一群)民歌与一种文化之间，虽然在

容量上不可比，犹如人体，民歌不过是构成人体的细胞，但民歌中却跃动着一个民族文化的永不止息的生命力，蕴含着该民族文化的某些不可比拟的价值。因为民歌始终伴随着历史，也伴随着民族的生活。它总是将历史的、文化的、社会的精神之光浓缩于简洁的结构和旋律中。细细观察分析，我们不仅可以寻觅到混沌的自然，纷繁的社会的精神，更可以发现人的种种奥秘。四个分布区的《跑》、《下》、《过》、《上》可以让我们窥视许多社会图像。更重要的是，我们隐约触摸到了生活在不同环境下人们的情脉和心志，强烈地感受到他们从自身的需要而作出的文化选择。

乔建中. 试论中国音乐文化分区的背景依据. 中国音乐学，1997；2：75—87

面对全球各种各样的文化，例如以地域方位划分的东方文化、西方文化及由此再作划分的东亚文化、中亚文化、拉美文化、欧洲文化等；以国家、民族划分的日本文化、印度文化、俄罗斯文化、斯拉夫文化、汉族文化等；以地形、地貌划分的半岛文化、海洋文化、高原文化、绿洲文化；以植被作物划分的稻作文化、粟种文化、森林文化、草原文化；以宗教信仰划分的伊斯兰文化、基督教文化、佛教文化；以考古发现的类型划分的仰韶文化、龙山文化等等，不同领域的社科学者总是从本学科的学术取向去作各自的探索。而文化地理学家则常常采用分区整体描述的办法进行个案研究。所谓“分区”即指“划分文化区”。凡是具有相对稳定的地域范围而在文化上形成了某种共同传统并具有某些相似文化“特质”[1]的地区，即可称为“文化区”。当然，这个概念具有相对性。大“区”可以大到半个地球；小“区”可以特指一个只有千百人的部族和社区。“区”划愈大，其“文化特质”的意义愈泛，甚至仅仅有一种象征意义；“区”划愈小，其“文化特质”愈明显具

① 司马云杰：《文化社会学》，山东人民出版社，1987 年，第 250 页。

体。所谓“整体描述”，则是指被划定的文化区内所有的文化现象，包括物质文化如生产方式、生活方式、地理地貌环境，及由此而形成的社会历史环境、语言、习俗、宗教信仰、传统艺术等进行全面考察，然后逐一描述并努力揭示其相互之间的某种联系，从而把某个特定文化区的那些共同的“文化特质”公之于世。

正是基于上述认识，本文作者近些年来在论述中国各民族的音乐文化时，有时未采取以往那种以“类”、“种”[①]为宗，进行形态描述的办法，而是把各个“类”、“种”的空间分布作为前提，让不同的“类”、“种”各自归位到它们长期生存、流传的自然、社会环境中去，然后进一步考察它们特定的自然、社会环境，与其他文化现象诸如古代文化、方言、习俗、宗教信仰之间的内在联系及在上述时空环境中逐渐酿成的音乐风格。其结果，人们一定会发现：第一，作为世界上十分古老而又传承不断的中国音乐文化，经过长期的交流、融合，各地、各民族在文化选择上表现出一系列共同的趋向，由此也形成了中华民族音乐文化的共同特质和传统；第二，中国文化所赖以形成的时空因素，有两个明显的特征：一是它的空间广大，而且地理地貌条件、气候情况十分复杂，这就必然为形成其内部各个区域性文化提供了先决条件，使其在统一的传承下作多样化的选择；二是它的历史悠久即“纵向”传承的时间长，仅乐器就有八千年的历史。在如此漫长的岁月里，除了相互交流外，也给各地区、各民族积累自身的音乐传统、强化自身的地域民族风格方面提供了充裕的时间。这样，在时空条件相互作用下，一方面是源远流长、蕴含深厚的中华文化，另一方面又是在这个大一统文化关照下并在各个相异的自然、社会环境和地域民族传统下酝酿而

① 这里的“类”指习惯上把民族音乐分成民歌、歌舞、说唱、戏曲、器乐这五大类；这里的“种”指在各“类”下的歌种、舞种、曲种、剧种、乐种。歌种如信天游、花儿；舞种如二人转、长鼓舞；曲种如京韵大鼓、苏州评弹、四川清音；剧种如京剧、豫剧、秦腔；乐种如广东音乐、江南丝竹等等。

成的五彩缤纷的区域性文化。统一多样，和而不同，由此形成了中国文化分布、发展的一个鲜明特征，也成为我们采用“分区描述”的出发点。

那么，具体来说，在进行中国音乐文化区的划分时，究竟依据哪些背景因素，或者说，有哪些自然、社会、人文因素直接影响了音乐的区划呢？诚然，音乐作为人的一种文化行为，人们的任何演唱、演奏都不可能是孤立的。相反，它几乎同所有的文化现象都有直接或间接联系。但从区划的角度而言，对其发生影响的则主要是地理环境、古代文化及方言方音等三个方面。以下，我们就分别加以阐述。

中国音乐文化分区的地理背景

“特定地理、自然环境是人类生存下来并进而发展生产的先决条件，也是产生和形成不同种族、不同地区的文化传统文化面貌的重要基础。”[①] 正因为如此，文化地理学家在证实某种文化的历史面貌时，常常把地理因素放在首位，甚至认为：人是环境的产物。人和生物一样，他的活动、发展、分布受环境的严格限制。环境“以盲目的残酷性统治着人类的命运”，[②]而且，“精神文明的产物”也和“植物界一样，只能用各自的环境来解释”。[③] 也许是他们过于夸大了地理因素的作用，学术界称他们是“环境决定者”，但剔除其偏颇的一面，他们强调文化现象与地理环境的内在联系，肯定后者前者的作用，仍不失为一种有价值的见解。

就世界范围而言，所有古老文化的发祥地都几乎与大江大河有关，如埃及文化与尼罗河，印度文化与恒河，巴比伦文化与幼发拉底河、底格里斯河，中国文化与黄河、长江及俄罗斯文化与伏尔加河之间，都存在着一种难以割断的水缘地缘关系。有人说得很形象：任何文化、历史都是“在

---

① 苗晶、乔建中：《论汉族民歌近似色彩区的划分》，文化艺术出版社，1987 年，第 9 页。

② 拉采尔：《人类地理学》，转引自《人文地理学》，李旭旦文《人类地理学引论》，人民教育出版社，1987 年。

③ 丹纳：《艺术哲学》，人民文学出版社，1986 年，第 9 页。

地理的缝隙中长出来的”，“每个民族都有它自身的地理纹身”。[①]大的文化区域如此，小的地区也不例外，无论哪种文化都要依托于一种地理环境，而每一种环境都有其地貌特征，或江河，或山脉、高原，或草原、绿洲，或海洋、半岛，它们总是要对其域内的文化风貌和发展趋向产生影响，古云：“广谷大川异制，民生其间者异俗。”[②]全球各地，概莫能外。

中国的地理环境特征，可以用“多山、多水、多植被”这三“多”来概括。它的东、西、南、北跨度都很大。从西部、西北部的喜马拉雅山、昆仑山等向东部逐渐倾斜直至黄海、东海、南海，其间共经过三个地形台阶：西北部、西部为高原、山地，海拔高达七八千米；中部是丘陵、盆地或低山，并有江、河、湖交错其间；东部、东南部为平原、海滨。在这块广大无垠的土地上，地球上所有的地形、地貌，几乎都可以找到，其复杂多样可见一斑。另外，从北到南，共达 34 个纬度，包括了寒带、温带、亚热带三种主要气候，这对于人的生产方式和作物植被同样起到某种决定性的作用。例如，同是高原，西北黄土高原与西南高原由于地理位置和气候差异较大，因此作物种植、生产方式以及人的生活习俗、性格气质、文化选择也就大相径庭；再如华北与江南，虽同是平原，但也因地理位置和气候的明显差异，致使华北成为麦种区，而江南成为稻作区，不同的生产方式自然也直接影响到人们的生活习俗、性格情趣。这又是不言而喻的。

应该特别指出的是：对于音乐文化的分布流传格局，地理环境中的各类因素的作用并不都是一样的，特别是山和水，二者有明显的差别。

一般来说，山脉对于文化的传播具有一种阻挡和分割的作用，对于这一点，许多民族音乐学家都注意到了。当代美国著名的民族音乐学家奈特尔（Bruno Nettl）指出：“在一些个案中，自然区域显然与音乐相符合。天然的障碍影响到音乐的界线。最明显的就是喜马拉雅山脉，它好像在东方

① 《南北春秋》，人民文学出版社，1993 年，第 9 页。

② 《礼记 · 王制》，见《十三经注疏》，中华书局，1980 年。

的两个音乐形态之间划了很突厄的界限。”[①]同样的“天然障碍”和“突厄的界限”在中国内地上可以说到处都有。第一道是大小兴安岭及其东南侧的阴山山脉,其北麓为草原牧区,其南麓则是半农半牧区或农区;第二道是南北走向的太行山,其东侧是华北大平原,西侧为山西高原和黄土高原;第三道是东西走向的秦岭,它是中国地理最重要的南北分水岭之一,其北麓是关中平原、陕北高原,属黄河流域,它的南面是汉中盆地、巴山及川北山区,属长江流域,南北两侧的地理文化差异也十分明显;第四道是位于粤、桂、湘边界的南岭诸山脉,它分割了长江与珠江两大水系,也成了历史上楚、粤文化的地理分界;第五道是踞于豫、鄂、皖交界的大别山,它起到了分割长江、淮河及楚、越文化的作用;第六道是横断山,它自然地成为云贵高原与西藏高原的分界,同时也是其西北一侧的较单一的藏文化与东南一侧的较多样的诸民族文化的屏障。可以说,这六道山界的存在,就像为中国版图打了一道道隔断那样,不仅影响了古代文化区的分布,也有形无形地影响了音乐文化区的形成。

与山脉相反,江河水流常常扮演一种“文化通道”的角色。其中较明显的例子是位于山、陕、蒙西部之间的黄河,在行政上,黄河是山西、陕西省的分界,但对于文化,它反而起了一种沟通作用。由此而使上述地区的生活习惯、方言以至民歌、戏曲、说唱等音乐体裁皆具有许多共通之处。另一个例子是淮河水系,本来,它也是中国重要的一条南北分水岭,但它周围的地貌物候、人情世故、民间艺术及其风格,在整体上呈现了一种“文化过渡带”的特色,而决然不像秦岭南北和太行山东西部那样有那么大的反差。

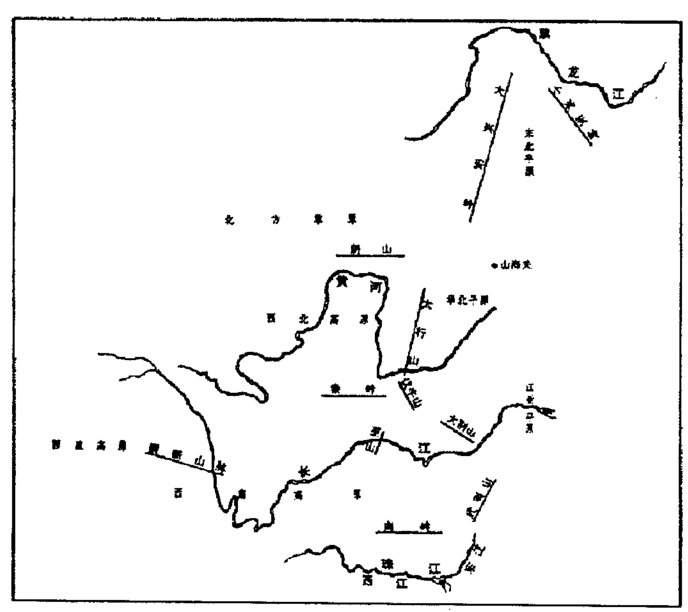
当然,山脉和江河有时又联为一体共同对音乐文化的流传分布产生某种作用。在中国内地上,黄河、长江、珠江三大水系几乎流经三分之二的省区,这自然给各地的经济,文化艺术的相互交流、融合及分头发展带来多方面的影响。仅以音乐体裁的空间分布为例,三大水系的上游一般以

---

① Bruno Nettl:《民族音乐学的理论与方法》,台湾版。

歌、舞体裁最为盛行，而中、下游地区则主要是说唱、戏曲音乐的天地。从音乐风格来说，黄河流域的传统音乐多具有深沉、雄宏、刚健的色调，反映出北方的乐风；长江流域的音乐较倾向于清丽、明快、婉转，代表了南方的乐风。珠江流域与它们均不相同，它时常透露出古朴、苍劲的气息，似乎是古代中原音乐“流”到本地后与当地风土融合的产物，以上这样的文化脉络，绝不是哪一种地理因素单一作用的结果，而是反映了多种因素通过“水系”而显露出的整体性差异。

在对中国的地理状貌作了以上简略的描述之后，由江、河、湖、海、山的分布面构成的“自然地理区”似乎已相当清晰了，如果用图示意，大致如下：



上图中，太行山以东、黄河以北、大小兴安岭东南方是一片大平原，这片平原以山海关为界，东北方为东北平原（即北方平原外区），南侧是华北平原（即北方平原内区），这是北方重要的区域之一；太行山以西、阴山以南、祁连山以东、秦岭以北构成北方的另一大区，总称为西北高原，其中包

括了山西高原、黄土高原、陇东高原等，它也可以再分“内”“外”两区。山西、陕西、内蒙西部是“内”区，甘肃、宁夏、青海为“外”区；巫山以西、秦岭以南，直至云贵两省，是另一片高原，我们习惯上称为西南高原，由于它属长江流域上游，纬度较低，所以同西北高原的环境大不相同。如果细分，则陕南为“内”区，云贵为“外”区；巫山以东、南岭以北、大别山以西，是长江中游地段，涉及两湖一赣，这又是一个相对独立的地理区；大别山以东、长江以南，即太湖周边是人们熟悉的江南平原，在地貌物候上它自来有鲜明的区域特征；南岭以南直至海南岛，包括两广大多数地区，属珠江流域，并已进入亚热带，所以自然地理面貌更有特色，也是公认的一个独立区域；在以上两区间，即江南平原以南，珠江流域以东北，有一个三面山一面海的小区即福建省，由于山的阻挡，它也是自具特色，连同隔海相望的台湾，形成另一个自然区。最后，在祖国的北、西、西南方，各有一个少数民族生息的自然区，即大小兴安岭的西南侧、阴山以北的内蒙草原；天山南北的新疆高原、绿洲及唐古拉山以南、喜马拉雅山麓的西藏高原。它们不仅在地理位置上特色鲜明，在文化方面也同内地各区有很大差异。

总结以上，我们可以看出，以自然区而论，北方由于地理因素单一，故各区面积辽阔，呈片状；南方由于地貌状况复杂，故各区范围较小，呈块状。这样的地貌格局，恐怕在人类出现之前就早已存在了，并一直保持着它们相对的稳定性。那么，它对于中国文化的形成、流传、分布、发展也就必然会产生长期的或潜、或显的影响。中国古代文化区域的逐渐形成、中国各方言区的出现及中国音乐鲜明的区域性特色的相互对照，无不与此有关。这是我们探讨音乐文化区的基本前提。

中国音乐文化分区的古代文化背景

上述自然地理分布状况对中国文化传播的直接影响，首先体现于古代文明的起源与发生。20 世纪 50 年代之前，由于新石器时代遗址多数发现于黄河流域，如龙山文化、仰韶文化等，因此，大多数人认为黄河是中国文化的摇篮及唯一发祥地。黄河流域以外地区的文化，则是由这个“中

心”传播、辐射而形成的。学术界称之为“单一中心说”、“一元论”或“传播论”。然而,50 年代以后,考古学家除了在黄河上、中、下游继续发现了新的遗址外,又在长江、辽河流域陆续发现了更多的极具考古价值的各种类型的新石器文化,如东北的红山文化,长江下游的良渚、马家浜文化及河姆渡文化,中游的屈家岭文化,上游的大溪文化等,它们虽同属新石器晚期文化,但又各有其不同的来源和生存空间,也有各自的典型特征,相互间呈并行关系。这样,以往普遍公认的“单一中心说”就受到严重挑战。特别是 80 年代,在掌握了大量考古资料的基础上,有人对以上陈说明确提出质疑,[①]认为中国古代文化的发生是多源头,“多中心”的。因为古代的“民族迁徙与文化传播的因素虽然存在,但只是一种局部的和外部的现象,新石器时代文化中的共性因素,是整个时代人民所达到的生产力的总和决定的”。[②]因此,古代文化的“多源”发生和“多源”格局,不但成为可能,而且也成为事实。如果我们再结合前文所论述的自然、地理条件,问题就更加清楚。因为除了黄河之外,长江、珠江同样有农耕之利,同样适合先民生存。浙江余姚河姆渡遗址发现了七千年前的大米遗迹,就证明了这里的农耕文化的历史同样久远。

然而,当考古学家、文化史学家对中国新石器晚期的文化面貌进行具体描述时,大家的主张、划分依据、观察角度又各行其是,歧见纷呈。例如,有人根据生产方式和作物种植把我国分成:粟种文化区(黄河流域及东北)、稻种文化区(长江流域)、草原文化区(黄河流域北部)和块茎文化区(珠江流域);也有人根据古代部落的沿袭把中国分为“东夷”(黄河流域下游)、“苗蛮”(长江流域)、“中原”三大文化板块;又有人根据出土遗址的文化类型提出另一种“三分说”,即中国古代主要有仰韶、青莲岗及北方细

---

① 详见丁季华:《中国古代文化“单一中心说”质疑》,《华东师范大学学报》,1982 年第 4 期。

② 朱江:《中国新石器文化的共性与个性》,《文物集刊》第一集,文物出版社。

石器文化三个大系统。在总体上,这些划分显然都是“多中心”、“多源头”论的反映。但有的以物质文化为依据,有的又稍嫌笼统,似乎不能更准确完整地揭示那个时代中国文化的全貌。因此,有的学者针对“单一中心说”的欠缺,特别从水系文化的角度,使用“氏族文化中心”这一概念,提出了一种较系统的划分办法。①持这一论者认为:在新石器晚期,中国已形成了八个“氏族文化中心”。其中,黄河流域占三个,即中原氏族文化中心、黄河下游氏族文化中心及甘、青氏族文化中心;长江流域两个,即江汉氏族文化中心(中游)、长江下游氏族文化中心;珠江流域一个,即华南氏族文化中心,余者为东北氏族文化中心和北方草原氏族文化中心。如果以南、北方统计,则北方为五个,南方为三个。

以下,我们分别简述各“中心”的范围及其在文化上的基本特征:

(1)中原氏族文化中心:该区位于晋、陕、豫三省区,其代表性的文化类型是仰韶文化,已有六千余年的历史。其中心在三省交会的豫西、晋南及关中,但传播甚广,北到河套,南到汉水中游,西到洮河,东至冀中。全区以农业为主,是典型的粟种区。在我国文明起源史上,它是一个影响十分深远的文化系统。

(2)黄河下游氏族文化中心:其代表文化类型是“大汶口”及在它的基础上进一步发展起来的“龙山”文化。它的中心在山东、苏北,又逐渐扩展到皖北、豫东及辽东半岛。该文化因以黑色陶器为典型代表,故又称“黑陶”文化。这里也是粟种区,但在东部半岛带有渔猎生活。

以上两个“氏族文化中心”都对我国古代文明的萌发、形成产生过重要影响。由于地理位置的关系,中原文化区的传播趋向为由东而西,下游文化区则是由南而北。20 世纪 20 年代有学者曾把前者称为古代文化系统,把后者称为东部文化系统,两者通过黄河这条文化通道既取得联系,又

---

① 详见丁季华:《中国古代文化“单一中心说”质疑》,《华东师范大学学报》,1982 年第 4 期。以下关于各“中心”的论述,皆参照此文。

保持了各自的区域特征。这同后来的考古发现十分吻合,也同自然区划基本重合。

(3)甘、青氏族文化中心:该中心以马家窑、齐家文化为典型代表,其中心在洮河、大夏河、汉水一带。往东一直到渭河上游,与中原氏族文化区相接。在作物种植方面,这里也是一个粟种区,但有少部分地区为狩猎型经济。

(4)北方草原氏族文化中心:该区包括内蒙古东北(部分)、宁夏、新疆诸省(区),其经济形态以草原放牧和狩猎为主。已见遗存中没有表明与内地交流的资料,因此与中原文化差异很大,具有浓厚的异族特色。

(5)东北氏族文化中心:本区的典型遗址有红山文化、富河文化。全区以辽河为中心向四周扩散,并与山海关内、山东半岛的龙山文化有亲缘关系。

(6)江汉氏族文化中心:全区以湖北省为腹地,向长江中游一带扩展,屈家岭文化是它的典型代表。全区农业以稻作为主。先秦时期高度繁盛的"楚"文化就是在这个"中心"的基础上发展起来的。它对于缔造、推进中国文化起了很大的作用。

(7)长江下游氏族文化中心:该区包括长江下游及今浙江嘉湖平原,重要的新石器遗址有良渚、马家浜、河姆渡等。由于自然条件优越,宜于水稻等作物生长,故成为原始稻米种植的代表地区。特别是河姆渡出土以埙、骨笛为代表的原始文化遗迹灿烂而悠久,并为其后的吴、越文化开了先河。

(8)华南氏族文化中心:本区面及江西、两广、福建、台湾等地,已发掘的遗址有江西山背文化、广东石峡文化、福建昙石文化及台湾凤鼻头文化等。由于区内地理、生态复杂,地域也广,很可能分布着另外的文化系统,但目前还不能从考古学的角度区分开来。只能说它自身内部是个多中心的汇合带。本区已进入亚热带气候区,加上漫长的海岸线,所以早期先民主要靠渔猎和野生植物维持生计。这与长江流域的文化风貌差异颇大。

应特别说明的是，福建的昙石文化与台湾的凤鼻头文化属同一类型，说明早在新石器时期，两岸的文化已越海传播，并开始形成共同的文化传统。

如果我们注意一下以上八个氏族文化中心的地理位置，很快就会发现它们同前文所述的因山水因素而形成的自然地理区划有十分密切的关系。北方草原氏族文化中心恰好在大小兴安岭与阴山山脉的北侧；黄河下游、东北两个中心在太行山以东；中原和甘、青氏族文化中心又都在该山脉以西；华南氏族文化中心位于南岭诸山脉的南侧；江汉氏族文化中心在大别山以西、巫山以东的长江中游；下游氏族文化中心位于江浙平原。古文化区与自然区这种大体重合的现象，绝不是偶然的。它恰恰说明先于人类存在的各具地貌特色的地理自然区为早期古代文化的孕育、形成提供了相应的生存和发展条件。更加有意味的是，新石器时代的文化几乎只集中反映在一种物质——陶器这类器皿上，但生息在各自然区的古代氏族部落的先民们却依照他们刚刚萌生的原始审美观念，在陶器的形制、纹饰、色泽方面尽情地发挥了自己的创造性，使同一时代同一物质基础的不同地区各自开出五彩缤纷的灿烂繁茂的古代文化之花。这无疑又印证了那句比喻：文化是在地理的缝隙中长出来的——不同的地理环境有不同的“缝隙”，不同“缝隙”中培育出来的文化，自然是各呈其态了。

如果我们按照历时的顺序继续追述下来，呈现于我们面前的先秦时期的文化面貌，同样会让我们感受到往日形成的区域性文化传统的深刻影响。周朝的分封制，固然有强烈的国家、政治因素，但它也未能摆脱地缘因素。例如，齐、鲁、燕、赵、晋、秦、魏、卫、楚、韩、吴、越，虽然以国家名义存在，也代表了一定的政权，但它们同时也具有某种地区性文化的含义。而且，随着时光流逝，国家、政权的含义日愈淡漠，而文化的意义却不断加强。事实上，就当时而言，至少也已存在着以地名（国名）为象征的若干文化区，即齐鲁文化、燕赵文化、三晋文化、秦文化、巴蜀文化、楚文化、吴越文化、百越文化及中原文化等九区。与新石器时代不同的是，当时体现各区文化特征的仅有少量物质形态（陶），而上述各区则在社会风俗、文化艺术

的各个方面都保持了自己的区域传统和形态特征。但就区划而言，只能说是往日八个氏族文化中心的沿袭和发展。其中，齐、鲁、燕、赵与黄河下游及东北氏族文化中心，秦、三晋同中原、甘、青氏族文化中心，楚与江汉氏族文化中心，吴越与长江下游氏族文化中心，百越与华南氏族文化中心之间，有着难以割断的内在联系。这些文化本身的地域特色随着时间推进非但没有衰微，相反，越来越鲜明、丰富，并且为唐以后中国文化的新的融合、交流起到了奠基作用。时至今日，通过存活的传统音乐、民间美术、民间习俗等，我们仍然能强烈地感受到数千年传承下来的地脉、文脉、人脉，仍然那样富于活力，那样息息相通、连绵不断。这恐怕是中国文化博大、深厚的基因。

中国音乐文化分区的语言背景

语言是灿烂多姿的人类文化诞生的关键。任何一种文化都是由语言负载而又通过语言传承的。所以，没有语言，也就没有人类文化，它是人类社会最宝贵的财富。

语言同音乐是一对天然的盟友，两者间的联系十分紧密。语言的抑扬顿挫与音乐的高低长短；语言的词、句、段、篇，与音乐的节、句、段、章之间的近似现象，充分体现了两者的共生和相互影响。其中，语言作为人类社会最重要最普遍的交流工具，也作为人类文化无所不在的一种元素，对音乐文化的产生、流传、演进有不可低估的意义。所以，它也就成为音乐文化区划的背景之一。也正因如此，国际上一些著名的音乐学家都高度重视音乐与语言的内在关系。例如巴托克、柯达依等人在研究匈牙利民歌的分布时，首先以语言的地方变体——方言区为参照，然后进行音乐分区的考察。有人甚至认为："音乐的类似语言的那些性质，指出音乐区有可能与语言使用人、某一语系或其他语言所决定的群体的所在地相符。"[①]事实证明，这不仅仅是一种推测，而是被各国各民族音乐文化的实际发展早

① 周振鹤、游汝杰：《文言与中国文化》，上海人民出版社，1986年，第74页。

已证明的客观规律。

同其他文化现象一样，每一种语言都是通过它的地方变体——方言而在实际上流传使用的。方言者，“殊方异语”之谓也。而每一种方言都有它特定的流传、使用范围，这范围就成为相应的方言区。方言区有大有小，有多有少，方言区与方言区之间也没有绝对界限。但各自有其必须遵守的语音规律，大多数方言区之间的变化是逐渐的，过渡性的。

中国是世界上使用不同语系、方言最多最丰富的国家之一。五十六个民族使用的语言，共包括以下不同语系：

一、汉藏语系

汉语——汉民族共同语，回、满、畲族通用语

壮侗语族——壮傣语支——壮、布依、傣诸语

侗水语支——侗、水、仫佬、毛南、拉珈诸语

黎语支——黎语

藏缅语族——藏语支——藏语、彝语

彝语支——傈僳、纳西、白、拉祜、哈尼语，基话语

景颇语支——景颇、独龙语

语支未定——普米语、怒语、土家语、羌语、阿昌语、门巴诸语

苗瑶语支——苗语支——苗、畲语

瑶语支——瑶语

语族未定——仡老语

暂归本语系——京语

二、阿尔泰语系

突厥语族——西匈语支——维吾尔、哈萨克、撒拉、乌兹别克、塔塔尔诸语

东匈语支——柯尔克孜、西部裕固语

蒙古语族——蒙古、达斡尔、土、东乡、保安、东裕固族诸语

满、通古斯语族——通古斯语支——鄂伦春、鄂温克语、满语

支——锡伯语、赫哲语

暂归本语系——朝鲜语

三、南岛语系

印尼语族——高山语

四、南亚语系

叠高棉语族——崩龙语支——佤、崩龙、布朗诸语

五、印欧语系

斯拉夫语族——东斯拉夫语支——俄罗斯语

伊朗语族——东伊朗语支——塔吉克语[①]

在以上各种语言中,汉语无疑是使用人数最多、流传地域最广的一种。它不仅用于汉民族居住处,同时在很多少数民族地区也流通。由于受到历史、政治、经济、交通特别是地理地貌因素的直接或间接的影响,汉语自古以来就形成了以语言声调为基本依据的许多方言区。历史上,这些方言区一直处于变动的状态之中,人们对它的划分也不尽一致。近代以来,语言学家结合历史、地理等,相继提出了以下几种主要区划方法:

(一)章炳麟主张分为九个"语区":(1)河之朔(北塞、直隶、山西);(2)陕;(3)鄂、湘、赣;(4)闽;(5)粤;(6)豫东、鲁、淮;(7)苏南、浙北;(8)东周(徽州、宁国);(9)云、贵、川、桂。

(二)黎锦熙主张分为十二"语系":(1)河北系;(2)河南系;(3)河西系;(4)江淮系;(5)江汉系;(6)江湖系;(7)金沙系;(8)太湖系;(9)浙原系;(10)欧海系;(11)闽海系;(12)粤海系。

(三)王力主张分为五个"音系":(1)官话音系;(2)吴音系;(3)闽音系;(4)粤音系;(5)客家音系。

以上三种主张各有依据。章炳麟结合行政区划;黎锦熙完全以水系为准;王力注意到语音及历史层面。三者各有其长,又互相不同。但他们

① 周振鹤、游汝杰:《文言与中国文化》,上海人民出版社,1986年,第7—8页。

都认为吴、闽、粤是三个独立的方言区，这又是一致的。王力提出客家方言区，十分重要；黎锦熙将江浙话分为三个音系（太湖、浙原、欧海）又嫌细微了些。三个人的主要分歧点在于对“官话区”的解释上面。王力过于笼统，章炳鲜提出的东北、西北、西南三支区很有道理。总之，他们能够运用现代语言学的方法，观照研究汉语方言这一复杂、特殊的对象，并取得上述成果，是一个了不起的贡献。

当代语言学家在上述方言区划研究成果的基础上，提出了七大方言区的主张。从而使这一问题又推进了一步。这七个方言区是：(1)北方话区；(2)吴语区；(3)闽语区；(4)粤语区；(5)客家话区；(6)湘语区；(7)赣语区。其中，北方话区又分为四个次方言区，即北方方言（东北、冀、鲁、豫）；西北方言（晋、陕、甘、宁、青及内蒙西）；西南方言区（云、贵、川及鄂之大部、桂西北等）；江淮方言区（从镇江到九江，包括苏北、皖北）。此外，台湾有闽语、客家语两种，基本属闽语区。这种“七分法”与前面三种主张不同的地方在于：明确划出了湘、赣两个方言区。赣语区在江西中、西部及湖北东南部，湘语区在湘南大部。汉民族的方言格局如此，各少数民族也基本相似。特别是那些人口较多、居住面积较大的民族，都有各自的方言区划，如侗语、壮语都有南、北方言区之分；蒙古语有巴尔虎——布里亚特、内蒙古和卫拉特三个不同的方言区。

如前文所述，各种语言的方言区的形成、划定有非常复杂的原因，而在各个外在因素中地理地形仍然是不容忽视的根由之一。特别是山脉，“当它和政区界限重合时，常常成为方言区的界限。如今广西南部的十万大山自南朝以来，就是一级政区和二级政区之间的分界线，而在现代方言分区图上它是粤语与西南官话的重要分界线。粤语的东极，则以罗浮山与客家话分界，而罗浮山也正是惠州和广州的分界线。”[①]相反，“当河流和政区界限不重合的时候，河流对方言区的作用很小。但山脉有时候虽然跟

① 周振鹤、游汝杰：《文言与中国文化》，上海人民出版社，1986年，第74页。

政区界限不重合，但对方言分区仍起重大作用。这是因为高山峻岭有碍交通，山两边的人们往往不相往来，方言自然隔阂。”[①]同样的例子还有很多，例如太行山就如一道高墙把北方话的两个次方言区明确地隔离开来，而位于晋、陕间的黄河就远没有那么大的作用。再如，横亘于陕西偏南的秦岭也成了西北次方言与西南次方言区之间一道突兀的分界。

十分有趣的是，当我们将上述七个汉语方言区同我国古代文化区（包括新石器时期的八个氏族文化中心和先秦时代的八个区域性文化）相互比照时，它们之间在地域上的种种内在联系便立即显现出来，有时简直如出一辙。如吴方言区与长江中下游氏族文化中心及其后的吴越文化之间，基本上是一对一的重合关系。再如北方次方言区与黄河下游氏族文化中心、东北氏族文化中心及其之后的齐鲁文化、燕赵文化、关东文化，[②]西北次方言区与中原氏族文化中心，甘、青氏族文化中心及其之后的中原文化，三晋文化，秦陇文化[③]等，基本上是一对二的重合关系；还有西南次方言区、湘方言区与江汉氏族文化中心及其后的楚文化、巴蜀文化、滇黔文化[④]等，则反过来成了二对一的重合关系，但不管两种关系呈何种形式，方言与自然区、古文化之间的亲缘关系，或者说三者在地缘上的“不谋而合”绝不是偶然的。应当再次强调，在中国文化的推进趋势中，除了地脉、文脉，又同时还有一个“语脉”。就像人体的血脉那样，它们是中华文化的“生命”特征，也是它的“生命”之所系。

---

① 周振鹤、游汝杰：《文言与中国文化》，上海人民出版社，1986年，第74页。

② 这是笔者在《音地关系探微》中提出的，“关东”即指东北平原文化区，它与黄河下游文化（齐鲁、燕赵）有密切关系，但在长期传播中早已有了自己的区域文化特色。

③ 这也是笔者在《音地关系探微》提出的，“秦”文化区原也包括甘肃一带，加上“陇”似更明确。

④ 滇黔与巴蜀可以视为一个大的文化区，但两者间也有很多差异，特别是滇黔是众多民族的聚居地带，文化色彩斑斓多姿，显然不能完全被巴蜀包容。

当然，方言区划也有它自身的规律，其中主要有以下几点：

(1)作为一种文化现象，方言区划并未受到行政区界的限制；

(2)每个方言区都可以分出次方言区，次方言区还可以再分，各小方言区之间有大同，也有小异；

(3)每种方言都有它相对稳定的使用空间，而方言区之间则存在着过渡性渐变地带；

(4)方言"地图"上的界限——同言线往往是曲折的、不规则的，相互交叉而又错综复杂；

(5)以上诸点，对于我国地方文化的分布研究特别是对与方言密切相关的音乐文化区划问题有十分重要的作用。例如，在分布格局方面，方言区的情形是北方区面积大而数量少，南方区面积小而数量多，音乐区划的情形实际上也是如此。又如戏曲声腔的流变、民歌中体裁的分布和风格的演变都不是"突然"的，而是如方言那样，有各自的"过渡带"。

最后，还应特别指出：上述有关汉语方言对音乐文化区划的影响，在我国各少数民族地区也同样存在。例如，分布于西藏、青海、甘肃、四川、云南的藏民族，虽然共同操用藏语，但又分卫藏、康、安多三个方言区。除卫藏方言限于西藏自治区内外，康方言区包括四川甘孜、西藏昌都、云南迪庆、青海玉树；安多方言区包括青海海南、黄南、海西、海北、果洛及四川阿坝、甘肃甘南等州，它们都大大跨越了省界。而且"三大方言区的民间音乐在风格上有明显的差别，乐种亦不尽相同"[①]。此外，蒙古语分卫拉特、内蒙古、巴尔虎——布利亚特三个方言区；苗语分湘西、黔东、川黔三个方言区；白语分北部、中部、南部三个方言区；土家、羌、壮、侗、傣都分为南部、北部两个方言区，彝语甚至分六个方言区。作为一种文化要素，它历来对各民族的民间音乐风格发生直接或间接的影响，也成为它们音乐文化分区的重要参照。

---

① 《中国大百科全书·音乐舞蹈》，第842页。

通过以上三大背景的考察、论述，我们一方面认识到每种文化现象都有它自身的涵盖面，另一方面更了解到各种文化现象之间的相互影响。就地理、历史（古代文化）、语言这三个层面而言，地理显然是任何文化生存的基础。所以历史一定在它之后，而语言则成为历史、文化的载体，三者谁也离不开谁。音乐作为一种文化现象，不仅同以上三者关系密切，而且同人类的一切，诸如政治、经济、习俗、宗教礼仪等都有千丝万缕的联系。但仅就文化分区而言，则地理、历史和语言的影响最大。首先它必须依托特定的地理地貌，同时，它要同其他文化现象共生共长，特别是语言，在音乐文化的全部历史演进中，两者相依相存，你中有我，我中有你，从来也没有分离过，即使离语言最远、高度"音乐化"的器乐作品，我们也能发现语言的潜在影响。这是我们必须再三强调的。

对于音乐文化的区划，中国人自觉甚早。先秦文献《吕氏春秋》中关于先民对远古歌唱中的"东音"、"南音"、"西音"、"北音"的感受、辨析的记载，[①]实际上是一种朦胧的感性的有关音乐文化区划的原始顿悟。在这之前成书的《诗经》，已把黄河、江汉地区的民歌分成十五"国风"，同样是一种音乐地理区划的尝试。汉代以降，"乐府"民歌中的"赵、代、秦、楚之讴"及"楚歌"、"吴歈"、"西曲"、"吴歌"等称谓的出现；隋、唐宫廷音乐中所谓"西凉乐"、"龟兹乐"、"安国乐"、"天竺乐"的依地命名，都反映了一种音乐地理意识。至于明、清以来，数百种戏曲、曲艺、器乐都以省、市、县名冠之，以强化它们的地域特征。说明从古至今，人们始终在对我国丰富多彩的传统音乐文化进行着多种角度的区划。我们所以主张分区描述的方法，从历史来说，是这一传统的继续；从学术角度来说，是要突出音乐的文化观，即要使读者从文化的角度认识音乐的内涵。这是我们为什么要反复论述音乐文化分区的背景依据的根本原因。

至于说，为什么要分成以上这些区，我们同样可以在以上三大背景的

① 《诸子集成》卷六《吕氏春秋·季夏纪·音初》，中华书局，1986 年。

论述中找到答案。读者一定会发现,本文无论是划分汉族音乐,还是论述少数民族音乐,诸区的划分方法乃至“区界”,大体上是同地理、语言、古代文化区相迭合的。这不是一种偶然,更不是人为的附会,而是数千年中国文化的积累、发展的必然结果。同时,读者将会从各区的具体描述中,直接领略到中国音乐文化的多样、丰富,并进一步透过它的多样、丰富,触摸到它的地脉、文脉、语脉共生共存、相互影响、传承不息的、深厚博大的生命力。

乔建中. 论中国传统音乐的地理特征及中国音乐地理学的建设. 中央音乐学院学报,1998;3:3—9

文化地理学家认为:任何一个民族的传统文化都是在特定的空间范围内形成和发展起来的。各空间范围不同的地形、地貌、位置、天象、气候所构成的地理环境对世界上面貌各异的传统文化的产生、发展一向具有稳定而直接的作用,并分别形成了分布于亚、非、欧、美[①]的代表人类早期文明的文化源地。于是,研究人类文化事物和现象的起源、分布、变动及其同自然环境之间的关系,或者说,比较各个文化源地、文化区(圈)的空间差异,就成为这门学科的一个主要任务。

中国是公认的代表东方文明的古文化源地之一。长期以来,通过对历史文献的系统梳理,对地下文物的不断发掘,对现存民间习俗、传统艺术的记录考察以及对多种学科成果的综合研究,使我们对中国这个具有世界性影响的古文化源地的产生、形成、发展的整体性历史脉络有了越来越清晰的认识。这对我们进一步研究这个文化的不同历史阶段、不同支系(区域)的发展状态以及它所包含的多种学科的丰富而又巨大的内容,

---

① 这些古文化源地包括北非的埃及,两亚的古巴比伦,东亚的中国,南亚次大陆的印度,欧洲的希腊和古罗马,中美的玛雅文化和阿兹特克文化。

无疑提供了优厚的条件。然而，鉴于我们近几十年来对包括文化地理学、民族学、民俗学在内的许多人文科学分支学科的忽视，我们在相当多的学术领域还显得薄弱，甚至还存在着某些缺环。以文化地理学而论，虽然中国古代的地理学、历史地理学著作代有所见，中国的文化学资源更是得天独厚，但20世纪50年代以来有关现代文化地理学的著述，却如凤毛麟角。其结果，必然影响我们从文化——地理——人三者的特定关系去全面审视具有独特风貌的中国传统文化，也大大妨碍我们运用包含在这个学科内的各分支学科的很多崭新的角度去深入探讨中国传统文化领域内极为丰富的历史内容。作者本人自80年代初通过对传统音乐的一些个案研究，开始注意中国传统音乐的空间分布现象，进而发表了关于汉族民歌的区域划分的意见，也进入有关音——地——人关系的一系列探讨。其目的，是想通过对中国传统音乐空间分布的较全面的认识，并在此基础上，初步建立起一个关于中国音乐地理学的理论框架。这里，特将本人的一些基本看法陈述于后，以供各位加入讨论时参考。

一、中国地理地貌为中国传统音乐所提供的发生、发展环境

同世界上任何一个古文化源地一样，中国文化的空间范畴有它独特的地理特征。在中国古代，“地理”是与“人文”相对应的一个观念，取“纹”“理”之义。诚如《说文解字》曰：“兀气初分，轻清阳为大，重浊阴为地，万物所陈列也。”其所谓“万物”，“陈列”者，首先应该指我们脚下这块土地上的山、川、沟、壑，江、河、湖、海，也就是地理学中的地形、地貌、位置、气候等。历史证明，在不同民族的传统文化发生、发展过程中，相对而言，上述地理因素所起的作用是最为稳定和最直接的。人类早期的几个最著名的文化代表，之所以面貌殊异并形成自身的传统，其根源首先也是因为它们所赖以生存的自然环境之间的差异。

那么，中国的地理地貌为中国传统音乐提供了怎样的生存空间呢？

面对中国的疆域版图，一个最直观、强烈的印象就是它的幅员广大和地貌多样复杂。从南北方向看，由北纬54度到北纬15度，经过了寒、温、

亚热、热四种气候带;从东西方向看,由西部西北部的海拔8000多米直至接近海拔的东南部沿海,经历了从高原山地到海滨平原的多种地形阶梯。这一特殊的天文地理坐标正好构成了中国传统文化独特的生存空间并不断地影响着它的积累和发展方向。其中,如下几个方面对传统文化以及传统音乐的分布格局具有更直接的影响。

(一)一条地理——文化分水岭　由西北部向东南部逐渐倾斜这一地貌总势在很大程度上决定了中国的自然景观和植被生存状况,同时,也成为中国以农耕为主的经济类型和在此基础上生成的传统文化的前提。如果单从地貌因素看,它基本上形成三个阶梯:西部、西北部由阿尔泰山、天山、昆仑山、唐古拉山、冈底斯山、喜马拉雅山及祁连山、巴颜喀拉山、横断山等山地高原群落组成的第一阶梯;华中、华南一带低山丘陵组成的第二阶梯;东北、华北、江浙平原组成的第三阶梯。面对这份大自然的"赠礼",我们的祖先发挥自己的聪明才智,迈出了创造文明的坚实步伐。然而,如果从文化地理学的角度看,则可以分为东、西两大部分。有趣的是,这条文化"分水岭"刚好是一组由东北向西南倾斜的山脉构成的:北端之大、小兴安岭,中部之太行山、秦岭、大巴山和南部之苗岭、大娄山、乌蒙山。它们犹如一堵又大又长的"墙",把中国分成鲜明的"黄"——"绿"[①]两部分。我们注意到由北而南,分列着蒙古高原、山西高原、黄土高原、云贵高原及紧靠它们的更为开阔的青藏高原和北面的新疆高原。所以这里基本属于"高原文化区;其右侧也由北而南,分列着三江平原、东北平原、华北平原和江浙平原。所以这里基本属于平原(部分为低山丘陵)文化区。这也就是我们从西往东"看"所获得的第一个最深刻的印象。

(二)两大江河分流中的南北对峙　同样,由于西北高,东南低,中国的大多数河流都是由西向东,最后进入大海的。特别是"两河",即黄河、长江。它们共同发源于青海巴颜喀拉山麓,但却一南一北,分道而流。黄

① 一般的地图册中,总是以土黄至深土黄表示山地高原,而以绿色表示丘陵平原。

河经甘肃、四川、宁夏、陕甘、内蒙古、山西、河南，由山东入海；长江经云南、四川、湖北、湖南、江西、安徽、江苏，由上海吴淞口入海。由于有灌溉之利，两河自古以来就是中国农耕经济的基础，也是上古文化的发祥地。然而，两河流域所处的特定的地理位置，却使它们的自然风貌显出很大的差异，并进一步影响到经济和文化。于是，黄河成为北方水系的代表，也成为北方文化的象征；长江成为南方水系的代表，也是南方文化的象征。诚如它们一起从巴颜喀拉山脚流出那样，它们拥有一个共同的渊源，但又"分道扬镳"，各有归宿，各呈其貌。一个源头，分头并进，多样选择，恰好也是中国传统文化历史演进的一种象征。地理位置使南北之间发生了如此大的殊异，这是我们再从西往东"看"时所获得的第二个深刻印象。应该特别强调指出，这一点对我们全面认识中国传统音乐的地理特征具有十分重要的意义。

（三）六大地理板块组成的总格局　顺着以上的思路，如果我们由北而南又兼顾东阳，即全方位地观照中国的地貌特征时，那么，就会立即发现一个更加有趣的现象——中国地貌的某种天然的对称性：三江平原、东北平原、华北平原（北方）与江浙平原（南方）相对；山西高原、黄土高原、青海高原、新疆高原（西北）与云贵高原、西藏高原相对。此外，北部蒙古高原实际上就是著名的北方大草原；西南高原与江浙平原之间即两湖、岭南一带则是一片低山丘陵区。大体说来，一个正"品"字和一个倒"晶"字，即两"平"、两"高"、一"草"、一"丘"，再加上一"河"（黄河）、三"江"（黑龙江、长江、珠江）及一些盆地、绿洲和湖泊，便组成了中国地理地貌的基本格局。或者说，它就是地理地貌所提供给传统文化、传统音乐发生、发展的基本环境。其中，东西之间明确的"界墙"是南北走向的太行山，南北之间的"界墙"则是秦岭——淮河。秦岭——淮河以北称北方，以南称南方。在地理位置和气候的影响之下，自古以来，南北方在经济、文化方面的差异大于东西部之间。也就是说，北方平原与西北高原之间，江浙平原与西南高原之间有更多的联系，而两个平原之间、两个高原之间的区别却很

大。前者之间的联系和共性,除了气候,还有河流的沟通作用。

上述地理环境对中国文化[1]具有决定性影响的首先是物质生产方式,即经济文化类型。多数学者认为,中国的经济文化类型主要分为三大类:渔猎采集类型;畜牧类型;农耕类型。在它们之下,又分为十二种亚型[2]。这三种经济文化类型的分布状况为:渔猎采集经济文化区限于东北的大小兴安岭山林及黑龙江、松花江、乌苏里江交汇处;畜牧经济文化类型分布于大兴安岭以西的内蒙古草原、新疆、青藏高原的大部;农耕经济文化区包括西起帕米尔高原、东到黑龙江和台湾、南到海南岛的大片地区。这一类型又分为平原集约农耕型(东北、华北)、水田稻作型(东南)、山地耕牧型(西南)、绿洲耕牧型(西北)等。如果用作物和劳动方式概括的话,则更加简明扼要,即东南沿海——捕鱼区;南方长江流域——稻作区;北方黄河流域——粟种区;北方草原——畜牧区。

以上就是我们对中国地理地貌环境以及在它的影响下所形成的经济文化类型分布格局所作的一个简明分析。在此基础上,我们再来谈传统音乐文化对它的依存关系,就顺理成章了。

二、中国传统音乐的空间分布及其与地理环境之间的依存关系

如前所述,中国辽阔的幅员,为中国传统提供了一个无比广阔的传播天地;中国多种多样的地貌气候,促使各地各民族创造了丰富多彩的传统音乐体裁类别。在论及中国传统音乐空间分布这一问题时,我们必须说明以下几点:1. 所谓传统音乐的“空间”分布,一般有两层含义,一是指音

---

① 据说,学术界关于“文化”一词的界定,大约有一百余种,作者遵奉“广义加狭义”之说,即“广义的文化指人类社会发展过程中创造的物质财富和精神财富的总和”,狭义的文化则多指语言文字、宗教信仰、风俗习惯、文学艺术、道德观念等精神现象。两种界定可以因为对象范围不同而改变。

② 它们分别为:渔捕采集亚型、狩猎采集亚型、苔原畜牧亚型、戈壁草原亚型、盆地游牧亚型、高山畜牧亚型、山林刀耕火种亚型、山林耕牧亚型、山地耕猎亚型、水田稻作亚型、绿洲耕牧亚型、平原集约农耕亚型(分南方、北方次弧型)。

乐体裁的分布，即什么样的地理环境中流传着什么样的音乐品种和体裁，相对而言，它比较简单。所以作者认为它与环境之间是一种“表层关系”。二是指音乐风格色彩的空间分布，由于风格自身的复杂性，加上它的多层面性，所以作者认为它与环境之间是一种“深层关系”。本文将主要论及传统音乐体裁的空间分布问题。2. 首先必须肯定，传统音乐的某些体裁对地理环境的依赖是无可怀疑的。如高原山区的山歌，沿海地区的渔歌、捕鱼号子，种稻区的田歌，江河湖海上的号子、船歌，草原上的牧歌等等，它们可以说是特定地理环境的直接产物，二者之间基本上是“一对一”的关系。3. 但是，传统音乐自古以来都是靠传承、传播来维持其鲜活的生命的，尤其是在中国，经过数千年的交流，加上语言、习俗等共同手段的帮助，致使一部分体裁局限于一定的地区，而另一部分则流传很广甚至遍传全国。另外，一些较封闭的地区音乐品种较少，一些开放的地区品种很多，形成分布的“叠压”状态，这就增加了我们研究传统音乐空间分布的复杂性。4. 因此，我们在讨论这个问题时，一方面选择环境与体裁最直接的那些例证，以便使论述更为鲜明；另一方面，当遇到某地区出现多种体裁“叠压”的现象时，就以我们认为最有地理特征的那些品种作为代表。下面，我们就用以上的原则对中国传统音乐的空间分布作一番概略的描述。

（一）北方草原与长调和马头琴音乐　众所周知，大小兴安岭以西、阴山以北，由东北部的呼伦贝尔草原到西部的阿拉善和天山北麓，自古以来就是一个广阔的天然牧场。长期生活于此的蒙古等民族在“逐水草而居”的游牧劳动中，创造了一种节奏自由，歌腔悠长，上下句结构的民歌体裁。蒙语读“乌日听道”，汉语意为“长调”。作为草原文化最有代表性的传统音乐品种，长调所歌唱的内容几乎都离不开马、羊、骆驼、蓝天、白云，特别是马，枣骒马、圆蹄马、小黄马、小青马，简直是有多少歌，就有多少马，因为马是草原的象征。另外，长调包括很多类别，如牧歌、赞歌、思乡歌、宴歌，它们的唱词内容不完全相同，但音乐一律是长调风格，舒展、开阔、自由，犹如那一望无垠的草原和那自在悠然的羊群。与长调具有同等意义的还有

蒙古族的乐器马头琴。马头琴的形制、原料、演奏姿势、音色直至乐曲风格,无一不是彻底的草原化的,无一不充满了草原的情愫和韵致。它和长调,异"曲"而同工,相互映衬,成为草原音乐文化的两颗明珠。当然,也有人说,除了它们,还有一种又是文学又是音乐的体裁,那就是史诗。诚如世界上许多史诗都产生于草原民族一样,北方草原也流传着一部英雄史诗——《格萨尔王传》。因此,我们可以说,没有草原,就没有长调、马头琴和格萨尔,草原是酝酿产生这些音乐体裁的源泉;而如果失去了长调、马头琴,则草原也就没有了光彩,二者间的依存关系,没有人能够否定。

(二)西北高原与西北山歌　西北高原,即太行山以西的山西高原、黄土高原、陇东高原、青海高原的统称;西北山歌则指流行于这一地区的各类山歌体裁。其中,最具代表性的便是晋西北的山曲、烂席片、内蒙古西部的爬山调、陕北的信天游和甘肃、宁夏、青海的花儿等歌种。西北高原的海拔多在2000—3000米间,属黄河中上游区。其地貌特征以黄土高原为代表。这里没有万丈千仞的大山,而是沟、峁、壑、塬纵横交错,城镇稀疏,交通不便,人们耕地、砍柴、运输都是个体劳作,这恰恰是传唱山歌的理想场景,也是形成山歌体裁特征的基本前提。特别是担负商贸运送的农民,当地称他们"脚户哥"、"赶脚的"或"脚夫",由于常年奔走于山川沟壑间,在寂寞无助之中,山歌成了他们唯一的精神慰藉品,他们也成了山歌的保存者和传播者。所以,通过这一地区的各种山歌,我们一方面能够谛听到高原环境的空旷、苍茫,同时也能感受到这里民众内心的深沉、凄然。这是只有西北高原这样特定的自然环境才会有的特殊的体裁中表现出的特殊的音乐性格。

(三)西南高原与西南山歌　从广泛的意义上说,西南高原应包括云贵高原和两藏高原。这里也是中国山歌体裁的一大宝库,如四川南部的神歌,贵州山歌,云南的风庆调子、弥渡山歌,藏族的山歌,苗族的飞歌,侗族的大歌,布依族的小歌等。其中,有一部分是汉族山歌,另一部分是少数民族山歌。同为山歌体裁,但由于西北与西南所处的地理位置很不相同,

它们的自然环境和植被生态也就存在着明显的差异。这里气候温和、四季常青(部分5000米以上的山地除外),农耕以稻作为主,另有放牧劳动。在这样一个特定的高原环境中产生、流传的山歌,一方面保持了南北方山歌共有的舒展,自由的山野气息,但又蕴藏着本地区自然、气候所赋予的那种清澈、明亮之风。更具特色的是这里有十几个少数民族所创造的多声部民歌(它们大多数属于山歌体裁)。所以能够形成这种传统的歌唱形式,自有它多方面的社会、历史原因,诸如生产、生活习俗、审美选择等,但基本原因仍与这里的自然气候条件促使各族民众喜好群体性劳动、社交、节庆的传统习惯有很直接的关系。西南高原与西南山歌之间的这种相互依存关系,不仅证明了地理环境就是民歌体裁形成的决定性作用,而且也体现出气候条件对特定地区音乐风格、歌唱习俗的巨大影响。

(四)长江流域稻株区与田歌　长江流经九省市,除发源地青海外,都是中国的水稻种植区。如前所述,这是一个"带状"地貌,上游是高原,中游是江湖交错的低山丘陵,下游为冲积平原,但因气候适宜,自古以来就以种稻为主。又因为稻作劳动强度大和需要相互协作这两个原因,所以,从汉代就形成了稻农"插田唱歌"的习俗。于是,从云贵高原到长江三角洲,凡挖地、栽秧、薅草、车水,必有田歌相伴随。田歌是各地秧田歌的统称,其不同的地域称谓有几十种,如"薅草锣鼓"、"挖山鼓"、"花锣鼓"、"插田歌"、"车水锣鼓"、"薅秧歌"、"喊秧歌"等等。稻农说:插田不唱歌,禾少稗子多。可见这类体裁的鲜明的功能特征和强烈的功利性。如果说,北方草原的长调流传区呈现了由东而西的"带状"分布样态的话,那么,西北、西南山歌的分布就是一种"块状"格局。再来看田歌的流传情形,则又是"带状"的,而且与长调那种星星点点式的"带状"不同,它是沿长江两岸由西而东以相当密集的方式形成的。作为一种民歌体裁,田歌既不同于完全受劳动节奏支配的各种号子,也不同于个体劳动中唱的十分自由的"山野之歌",它有时完全由半职业的"歌师"、"歌伯"们站在田头击锣鼓而唱,有时又是劳动中自唱自娱,甚至出现一"领"众"和"的形式。为解除

劳作者的疲劳，歌师们很少停歇，所以田歌的结构，多采用“套曲”体，每套包括许多“牌子”，演唱一遍，有时长达一小时左右。

（五）戏曲声腔的地理分布　在中国戏曲八百余年的历史中，声腔增变是推动其发展的根本动力之一。宋、金、辽时期，戏曲的中心在北方，至南宋又转为南方；明代的余姚、海盐、弋阳、昆山四大声腔系统，从地域分布而言，也主要在南方；最后到了清代，产生了新的“四大声腔”，即梆子腔、皮黄腔、昆山腔、高腔及歌舞、说唱两种类型的地方戏声腔系统。其中，各类梆子腔多数流行于北方（黄河流域）；高腔、昆山腔多半在南方（长江流域，20世纪出现的“北昆”应另当别论）；皮黄腔是南、北互见，但它影响最大的代表性剧种——京剧，则主要在北方。其他如滩簧戏、花鼓戏、采茶戏、花灯戏大都分布在南方，而秧歌剧、弦索戏等又属北方系统。总之，以腔系的分布而言，大都有它们明确的流传地域。这里，我们以梆子腔与高腔为例，说明它们分踞南北，各有所宗的空间分布状况。梆子腔是在北方民间音乐基础上形成发展起来的一种戏曲唱腔，它因演唱时用两节硬木梆子击节而得名。其中最古老的剧种是陕西的秦腔（其前身为同州梆子），已有两百年的历史。在它之后，又陆续产生了河南梆子（豫剧）、山西梆子（晋剧）、河北梆子、山东梆子等，据统计，各地梆子腔剧种约有二十多种，如山西的蒲剧、北路梆子、上党梆子；河北的老调、武安平调、平调、怀调、西调；河南的宛梆；山东的章丘梆子、莱芜梆子、枣梆等，它们绝大多数都分布在黄河流域，也呈“带状”格局。高腔原称弋阳腔，是在明中叶的弋阳腔和稍后的安徽青阳腔的基础上又大量吸收了民间音乐养分以后形成的声腔系统。清中叶以后逐渐成为川剧、清戏（湖北）、湘剧、赣剧、西岳高腔、婺剧等剧种的基本唱腔，很明显，它的流传是沿长江而“行”的，也呈“带”状分布状态。它与梆子腔系，一北一南，互相呼应。当然，作为一种不断传播的声腔，在数百年的流传过程中，并非永踞一地。所以，在戏曲声腔的总分布中，梆子腔过“江”南下，高腔过“河”北上的现象，是难以避免的。但同上述民歌的分布情形一样，又出现了这种声腔的“带”状分布，它

又一次证明中国传统音乐与自然、物候之间存在着某种依存对应关系，而这种规律或曰“法则”，也正是文化地理学所着重探讨并反复求证的。

最后，还需指出；中国传统音乐的空间分布状况，实际上要丰富复杂得多，不仅每种体裁有自己特定的地理分布区域，每种歌种、曲种、剧种、乐种、（歌）舞种有它们相应的地理分布区域，而且，在各“种”“属”内，还有其地域分布的差别。如川剧又分川西坝、资阳河、川北、下川东等“四条河道”；秦腔分“中”（两安）、“西”（风翔）、“东”（大荔、同州）、“南”（汉调光光）“四路”；晋剧分中路、北路；豫剧分豫东、豫西二调；浙江婺剧分西安、西吴、侯阳、松阳等“四腔”；东北二人转分东、南、西、北四“路”；甘肃、青海花儿分河湟、洮岷两系等等。这些以“水”、以“山”、以地域方位命名而体现出的传统音乐空间分布内容，恰恰为我们研究音乐——地理——人三者的复杂关系，进一步描述传统音乐分布的“地图”以至最终建立音乐地理学，提供了非常有价值的资料。

三、作为文化地理学的音乐地理学研究

中国是世界上最早注意到音乐文化地理分布的国家之一。在先秦文献中，人们把传说中的歌唱内容分为“南音”、“北音”、“东音”、“西音”（详见《吕氏春秋·古乐篇》）；公元前6世纪问世的《诗经》“国风”也依照地区（国家）编排，一地一“风”，全面反映了北方（主要是黄河流域）各地的民间歌唱；汉魏时代的民间音乐收集者，更加注意它们的地域之别，如“赵、代、秦、楚之声”，如“吴歌”（或称“吴歈”）“西曲”等，正是因为这个传统，后世的各种民间音乐称谓，无论民间歌曲、民间歌舞、器乐、说唱、戏曲，还是寺庙音乐，都一律要加上它们所产生或流传的地名，大者如“江南丝竹”、“东北二人转”；中者如“广东音乐”、“四川清音”、“湖南花鼓戏”、“徽剧”、“楚剧”、“鲁西南鼓吹”；小者如“西安鼓乐”、“常德丝弦”、“长阳薅草锣鼓”、“沪剧”、“锡剧”等，这种明确的地理区域标示，一方面反映了中国传统音乐十分丰富和同一品种不同的地域差别，同时，也说明中华民族自古就有较强烈的音乐地理观念。

然而,丰富的历史典籍和较强烈的地理观念并不等同于某一学科的正式确立。作为现代人文学科之一的文化地理学,直至20世纪初才由美国地理学家C. O. 索尔通过自己的著述从人文地理学中分离出来,并逐步延伸出语言地理学、宗教地理学、文化景观和艺术地理学等分支学科。在中国,由于五六十年代的一些人为因素,很多人文学科因受到环境的"挤压"而未能得以健康的发展。只是在80年代以后,它们才逐渐复苏。其中,文化地理学的研究受到众多学人的重视,相继涌现了一批具有填补空白作用的专著、专论。它们的出版,无疑进一步推动了各个分支学科的发展。

音乐学界有关中国音乐地理的研究就是在上述学术背景下开展起来的。首先,在同一时期,一些民族音乐学家从陆续翻译介绍的欧美民族音乐学著述中了解到,"把一种音乐与其根植之文化环境联系起来考察,是民族音乐学最重要的基本研究方法之一。这种方法,本质上是包含有文化地理学性质的"。[①]基于这一理论,霍恩博斯特尔和萨克斯曾提出"音乐文化圈";巴托克、柯达依提出"音乐方言区";梅里亚姆、内特尔提出"音乐文化区"等等相似的主张。对于方兴未艾的中国音乐学界来说,它们无疑提供了一种新的观察方法和理论指南。其次,也在这一时期,中国内地的文化地理学研究一度成为人文学科领域研究的一个热点,其中,有关语言地理学的研究,有关中国古代地域文化区的形成和划分的研究,有关文化——地理——人三者关系的研究,同样使关注中国传统音乐地理分布的学者获益匪浅,并促使他们严肃地面对自己的研究对象,开始认真思考本领域的同一类学术课题。再次,受到以上两方面的学术成果的启示,不少中国传统音乐研究者以很浓厚的兴趣深入到研究中国传统音乐的地理分布这一领域中去,并相继发表了一系列专论。较有代表性的如:杨匡民的《湖北民歌三声腔及其结构》(1980),江明惇的《汉族民歌概论》(部分章节,1982),乔建中的《汉族山歌研究》,苗晶的《我国北方汉族民歌近似

① 沈洽:《民族音乐学10年》,见:《中国音乐年鉴(1990)》,山东教育出版社。

色彩区的划分》(1983),李推白的《民族音乐文化色块论》(1984),苗晶、乔建中的《论汉族民歌近似色彩区的划分》(1985),黄允箴的《论北方汉族民歌色彩区的划分》(1985),杨匡民的《民族旋律地方色彩的形成及色彩区的划分》(1987),乔建中、苗晶的《黄河流域东西部民歌区的形成及其风格特征的比较》(1987),黄允箴的《北方汉族民歌中的变宫音》(1987),乔建中的《音地关系论》(1988)等。上述专论在方法论、划分依据、学术视野等方面可以说各有所宗,但它们研讨的"焦点"基本上是共同的,即中国传统音乐的空间分布。在短短的七八年间,能把一个刚刚起步的人文分支学科推进到这样的水准,我们有理由感到欣慰。而且,就总体学术进展而言,它们称得上是中国的音乐地理学研究在学科建设初步阶段的第一批成果。

然而,如果以历史留存的有关文化地理乃至音乐地理的大批文献和蕴藏在各类传统音乐中的极为丰富的文化地理学乃至音乐地理学内容衡量,那么,目前所取得的成果,只能看作是初步的。有鉴于此,为使它逐步确立并不断完善,作者本人提出如下建议:

(一)搜集、整理有关历史文献。可以肯定地说,现存文书(如《二十四史》中的"地理志"、"音乐志"、"礼乐志"、"律历志")和类书中,有关音乐地理的论述是十分丰富的,只是较零散,或仅为片言只语,但其中不乏真知灼见,包含一定的学术价值,为此,我们应该加以全面搜集,系统整理。

(二)分门别类、细致深入地积累、研究中国各种传统音乐的地理分布资料,并逐一绘制出它们的空间分布"地图"。以往的"视角"和研究对象,大都集中于民间歌曲方面,而中国传统音乐的地理分布是一个整体性的文化现象,由于历史积累期的漫长和地区间的相互交流,使得一些地区各类品种[①]俱全,另一些地区仅有其中几类,还有一些地区以一两种为主,

① 这里主要指民间音乐中的民间歌曲、民间歌舞、戏曲、说唱、民间器乐和佛乐、道乐、七弦琴音乐等。

兼备其他，呈现了相当复杂的状况。为了将来进行整合性的研究，音乐地理学家首先应该做的事，就是或一个地区一个地区（最好是地理的分区）地填写各类音乐的分布情况；或依体裁、声腔、器乐品种、剧种、曲种、歌种为系统，一一绘制出它们的空间分布图。这将是我们全面认识中国传统音乐地理分布的“基础工程”。

（三）在掌握以上资料的基础上，或从整体、或以某一特定品种进行有关地理——音乐——人三者关系的全面研究。这是一个更为复杂的学术课题。根据作者在《音地关系论》中提出的看法，它们至少有三层关系，即地理地貌与体裁分布之间的“表层关系”；地理地貌与音乐风格区之间的“深层关系”；特定的地理环境与特定的音乐品种或风格之间的“储存关系”。其中，“深层关系”即音乐风格区的形成与划分问题，又进一步涉及划分的依据、条件等，对此，以往学术界见仁见智，存在着一系列繁难的课题。本领域只有在不断地积累材料、把握整体、细致分析的前提下，才能发现一些接近科学的结论。

（四）严格把握本学科在整个学术领域的地位，随时吸收姊妹学科的新方法、新成果，在人文地理学的全面发展中进行本学科自身的建设。在人文地理学中，文化地理学是一个相对后进的学科，而在文化地理学中，音乐地理学是一个刚刚起步的学科，因此，要使音乐地理学健康地发展，就应不断地从包括自然地理学在内的社会地理学、聚落地理学、政治地理学、军事地理学、经济地理学及历史地理学中汲取营养。例如，仅区划问题，就涉及音乐的地理分布与语言、行政、自然物候、民族、经济等区划的关系，我们应该从其相对科学的划分依据中得到某种启示。

作者以为，如果我们能够认真地注意到以上几个方面，那么，我们就会使音乐地理学的研究步入到一个新的层次，而且，音乐地理学学科建设也会随之兴盛繁茂。

作者更加相信，中国音乐地理学是一个有远大前途的新兴学科，它的蓬勃发展，将在一定程度上改变中国民族音乐学的面貌。

（二）著作目录与提要

江明惇. 汉族民歌概论. 第1版，上海：上海文艺出版社，1982：438

关于民歌的风格色彩，作者认为："我国幅员广大，有相当于整个欧洲的面积。汉族人数最多，分布也最广。这些地区从地形上看，有高原、平原、山区、江湖、草原等；从气候条件看，有积雪不化的寒带、四季分明的温布、终年常绿的亚热带之差。从生产条件来看，又有工、农、林、牧、渔之别，致使人民的生活方式、风俗习惯也因之发生差异。又因为长期封建社会的闭关自守，自给自足的经济制度和生产方式，交通不便，造成历史上各地文化的交往很有限。而各地区的历史、文化传统、方言语音等等，经过漫长的历史时期都形成了自己的特征，因而形成了各地区民歌自己特有的风格色彩特征，大致可分为江南、闽粤台、湘鄂、西南、西北、华北、东北、江淮等八个色彩区。近代以来，这种封建闭塞的状态被打破了，各地区民间音乐相互交流更广泛更频繁地开展，风格和色彩的特征得到了新的发展。"

关于民歌的体裁，作者按体裁分述号子、山歌、小调，并分专节探讨各自的流传特点。作者认为，号子的流传特点是：传唱者的局限性较大，而地区的局限性较小。有些号子的曲调，由于地方色彩较浓，流传受到不同程度的限制。有的曲调在流传过程中产生了较大的改变，有的则较难在外地流行。但总的来说，号子曲调的流传区域较山歌要广得多。从地域角度来看，山歌的流传的局限性更大。也正因为这种局限性，使得山歌形式有较浓郁的地方色彩和生活气息。山歌形式很"土"，唱词中方言语汇用得很多，音乐也很生活化；一种山歌不但不易出省，有时连出县都很困难。因而山歌音乐能保留较多的乡土特色。小调是民歌中最容易流传的一种体裁。它不像山歌、号子有特定场合的限制；其形式又有一定的规范化，容易

在流传中保持相对的稳定。从流传的社会阶层来看,小调也是最广泛的。从流传的地域来看,小调是分布很广的。有的歌,如《孟姜女》、《茉莉花》等时调,几乎遍布全国,都可寻到它们流传的踪迹。由于它们的形式比较规范,对各种不同的地方特色有着广泛的适应性,因而各地流传的曲牌,虽各有变异,但骨架基本相同。

刘春曙,王耀华. 福建民间音乐简论. 第1版,上海:上海文艺出版社,1986:611

该书初稿完成于1980年初,据该书吕骥所写的序与编著者所写的后记标注的时间看,此著定稿于1982年底至1983年初。该书第一章第三节为"福建汉族民歌的色彩区及其调式、音调特点",参见"论文提要"相关内容。

苗晶,乔建中. 论汉族民歌近似色彩区的划分. 第1版,北京:文化艺术出版社,1987:202

这是我国第一部对汉族民歌色彩区作系统论述的专著。全书由引言、上篇、下篇、结语、附图构成。引言中,作者强调了以下几点:一、我国近现代汉族民歌的分布格局约在明、清之际即已形成,它是民歌本身数千年来逐渐积累、流变、发展的结果。二、所谓"色彩区"即指在音乐风格方面有某些主要共同的特征的民歌流传区域而言。但同一民族中,任何地区民歌的风格色彩又不是完全单一的,不是"纯"而又纯的。三、任何民族的民间音乐风格的生成背景,都是异常复杂的。对汉族来说,之所以形成若干个彼此既有联系又有区别的近似色彩区,又有它特殊的环境和条件。四、由于民歌分布本身具有非行政区划的特征,所以我们是主张不受后者约束与限制的。但是,行政区划仍是我们的一个重要参照因素。五、还须

指出的是:我国是个多民族国家,有的省、区也是多民族杂居的地方,某些歌种甚至是汉族与少数民族共同传唱的,是多民族互相交融、渗透的产物。六、在我们划定的各个近似色彩区中,大都流传着多种体裁、形式的民歌,它们以不同程度从不同侧面体现了本地区的风格特色。但是,由于一些体裁为传统小调等与外区交流较多,同一曲目可能传播于各地,因此,它们的地域特色并不显著。

该书上编"划分汉族民歌近似色彩区的背景依据",从汉族民歌分布的地理背景、产生的早期古代文化背景、分布的语言背景、分布的社会背景、汉族人口变迁与民歌的传播、汉族古代民歌流传过程中的地域区划六个方面论述"背景依据"。这些方面的论述,在作者以后的相关著述中多有涉及,详见本综录的"论文选登"与"论文提要"。

该书下编为"各近似色彩区的划分及其基本特征描述"。在开篇综述中,根据风格特色方面的差异,并参照各种文化背景,作者认为可以将汉族民歌划作十个近似色彩区和一个特区:东北平原、西北高原、江淮、江浙、闽台、粤、江汉、湘、赣、西南高原民歌近似色彩区以及客家民歌特区。在"既以历史的、时间的、纵的因素为背景,同时又把立足点放在现状、空间分布和'横'的方面;既承认汉族民歌的一致性这个基础,但又着眼于各区域间的差别"的前提下,作者花了全书主要的篇幅从地理及文化背景、体裁与分布、风格特征等方面对各区的基本特征进行了描述。

本书最后的结语认为:一、汉族民歌近似色彩区的区划与其诸背景即地理、文化、语言的区划,基本上是吻合的。二、从方位及水系因素来看,面向内陆的西部、北部,也即长江、黄河上游地区,其近似色彩区包罗的范围都较广阔,民歌的色彩较单纯、统一、鲜明;面向海洋的东南部,也即长江、黄河中下游地区,风格色彩纷杂、多变、模糊,近似色彩区的范围也相对缩小。三、音阶形式、特定音列及音调结构是构成某种风格的基本因素之一。四、由于各地民族音乐发展受制于多种因素,因此,相互之间并不平衡。五、汉族作为一个民族共同体,聚居区非常广阔,其民歌在各地区的共性

是主要的，要想找出它的各地民歌地方特点，并不是一件容易的工作。因此，汉族民歌近似色彩区的划分确是一个相当复杂的课题。

姚运才，黄振奋整理. 湖北各地风土及其民歌. 见：中国民间歌曲集成·湖北卷，第1版，20—33，北京：人民音乐出版社，1988：1583

此文亦见《音乐研究》(1988；4：33—42)，故录于“论文提要”，可参见。

张沛. 山西民歌概述. 见：中国民间歌曲集成·山西卷，第1版，13—19，北京：人民音乐出版社，1990：942

山西民歌具有自己独特的艺术风格和鲜明的地方特色，由于全省各个地区的地理环境、经济状况、文化传统（尤其是音乐传统）以及人民的语言、风俗习惯和所受邻近省区的影响等均不相同，因而各地民歌在音阶调式、调式骨干音和旋律特征等方面都具有不同的特点，呈现着各自的风格色彩。根据各地民歌音乐色彩的不同，山西大致可分为晋中、晋南、晋东南和晋北四个不同的色彩区。

山西民歌在音调和旋律上的特点，是由多方面因素形成的，其中山西语言的影响，是一个极为重要的因素。山西各地民歌是与山西各地语言的发音、语调（抑扬）、语气（重音），特别是声调（四声）有着密切关系的。

在所附山西民歌歌种分布图上，标示着晋中、晋南、晋东南、晋北四个特色区。

刘同生. 宁夏民歌概述. 见：中国民间歌曲集成·宁夏卷，第1版，19—23，北京：人民音乐出版社，1992：720

宁夏从地理上可分为山区与川区两大部分，就一般情况说，山区以山

歌为主，川区以唱小曲子最为普遍。但由于移民迁徙及频繁交往等原因，同一歌种相互交流的情况也是实际存在，由于两地的自然环境和审美习惯等的不同，有时同一歌种也会形成两种不同的风格和色彩。如同是犁地、打场时信口吆喝的场歌，川区的调子悲怆、悠扬，群众叫“喝场调”；山区的调子粗犷、高亢，群众叫牛佬佬调。就是演唱同样的小曲子时，川区多用本嗓，而山区多用高腔，在风格和色彩上也不尽相同。小调流传于城乡不同的阶层中，由于职业艺人的传播，小调比起劳动号子和山歌来，是一种有较多艺术加工的民歌体裁，它在音乐风格和结构形式等方面远比山歌丰富多样。宁夏流传的小调大致可分为一般小调、社火调、风俗调等。

宁夏民歌绚丽多姿，它的民族特征和地方色彩主要是通过构成民歌曲调的一些基本要素，诸如调式、音列、旋法、节奏、曲式等的不同而表现出来的。这些基本要素又常与一个民族或一个地区人民的心理素质、审美趣味和地方语言等有着直接的联系。宁夏面积虽小，方言分布情况却较为复杂。由于历代频繁的移民迁徙和行政区划的变迁，一个县或一个乡镇内往往就有几种不同的地方语言在同时流传。但从大的方面说，又划分成三个方言区，其声调、调值与普通话对应。同一首民歌，在不同的方言区，由于语言和审美趣味等不同而形成不同的色彩和情趣。这就是“民歌十唱九不同”的主要原因，民族之间如此，地区之间也是如此。宁夏民歌从宏观方面说属于陕、甘色彩区与西蒙、晋西北色彩区的交汇地带，也是徵调式占统治地位的地区。但从微观方面看，却有三个各具色彩个性的中心，这就是东部黄土高原、黄河灌区、南部干旱山区三个色彩地带。同一徵调式，东部盐池一带与陕、甘色彩区的如出一辙，以单纯的 $5\ 1\ 2$ 三音列为基本形态，由这三个音组成的乐汇、乐句、乐曲比比皆是。而南部山区则用 $5\ 6\ \dot{1}\ \dot{2}$、$5\ \downarrow 7\ \dot{1}\ \dot{2}$ 式的四声音列较多，黄河灌区的民歌较少使用以上三音列或四音列，而以徵调五声音列 $5\ 6\ \dot{1}\ \dot{2}\ \dot{3}$ 或增加 $\uparrow 4\ \downarrow 7$ 两个偏音或其中一个偏音的六声、七声音阶组成的曲调较为普遍。

宁夏民歌的多种曲式变化与历代移民迁徙和多种民歌色彩杂交汇合

等因素有直接关联,也和宁夏民歌的自娱性演唱方式形成的即兴性等特点有关。民歌是人民群众天才和智慧的结晶,每一首民歌都凝结着各族人民群众的心血、智慧和艺术才能。随着时代的发展和人民生活水平、审美习惯的变化,宁夏民歌将继续在群众性的继承、取舍、加工提炼和创造过程中不断推陈出新,以崭新的面貌矗立于各民族民歌艺术之林。

额尔敦朝鲁,吕宏久等. 内蒙古民歌概述. 见:中国民间歌曲集成·内蒙古卷,第1版,11—15,北京:中国ISBN中心,1992:1675

蒙古民族由于地理环境、生活方式和部落渊源以及迁徙流变等历史沿革的不同,使不同地域的音乐形成了各自独特的格调。内蒙古自治区境内大致可以分为下述几个色彩区:1. 巴尔虎色彩区(相当于呼伦贝尔盟),2. 科尔沁色彩区(包括兴安盟、哲里木盟全部和赤峰市的一部分,即大兴安岭以南地区),3. 察哈尔色彩区(包括锡林郭勒盟、乌兰察布盟阴山山脉以北的地区,以及赤峰市、大兴安岭北麓的牧区),4. 鄂尔多斯色彩区(包括伊克昭盟和巴彦淖尔盟阴山山脉以南的部分地区),5. 阿拉善色彩区(相当于阿拉善盟地区),6. 乌拉特色彩区(包括巴彦淖尔盟的乌拉特前旗、乌拉特中旗和乌拉特后旗)。

周青青. 中国民歌. 第1版,北京:人民音乐出版社,1993:358

该书是音乐自学丛书教材系列中的一本。其第二章为"汉族民歌的色彩区划分及其特征",其中第一节除了对汉族民歌的"色彩"和"色彩区"以及色彩区划分的意义等进行界定、阐述外,对汉族民歌色彩区的形成原因作了概述。如该书注释所示,"成因"参阅了苗晶、乔建中的《论汉族民歌近似色彩区的划分》的相关内容。随后各节从区域范围、背景因素、音乐特征等方面分西北、东北、江汉、湘、西南、客家特区等色彩区进行描述。

在本章结语中，作者作了如下说明：其一，本章中关于汉族民歌色彩区的论述并不全，还有江淮、江浙、闽台、粤与赣五个色彩区，由于笔者所掌握的第一手材料和研究工作的局限而未能在本书中论及。有许多关键性的问题，笔者至今还不能找到令自己满意的答案。其二，在汉族民歌音乐地方风格形成的诸因素之间，音阶、调式、旋法和润腔是相互作用的。但是，如同在汉族民歌体裁分类中最首要的区分标志是节奏一样，迄今为止，在关于汉族民歌音乐地方色彩的特征描述所涉及的所有因素之中，起关键作用的是地方音调结构。地方音调结构，对于同一色彩区内不同调式的民歌，以及不同色彩区之间同种调式的民歌，在地方性特征上分别具有聚合和分隔的作用。其三，西北色彩区的民歌中经常强调双四度音程结构，尽管这些双四度音程的组成音的时值并不太长，但它们作为骨干音的作用往往超过偶尔出现并占有较长时值的音符。提出这个问题是因为，有些研究民歌的文章认为，民歌中的骨干音是由出现次数与所占时值两个因素综合起来而确定的。这样一来，有些在民歌中经常出现但时值不长的音符，与偶尔出现但时值较长的音符，在分量、作用上就要平分秋色了。从理论上说，似乎应该如此。但事实并不完全是这样。其四，关于汉族各色彩区民歌中地方音调结构的形成原因，许多学者都提到了方言声调的直接作用。然而，至今地方音调的结构的形成原因还是没有得到令人满意的解释。因为缺乏明确的数据表示，因果之间的关系就只能依靠似是而非的推论。也许，在民歌的音乐分析中实施大量的定量研究，将有助于这个问题的解决。其五，如果说音调结构是各色彩区民歌音乐特征的主要区分标志，那么，对润腔方式的进一步观察和分析，将可能成为我们区分色彩区内部色彩片之间差异的依据之一。其六，本书前面还曾谈到，每一个地区民歌演唱中的润腔，都相当程度地受到当地方言语音吐字发声位置和声调滑动的影响。但是，目前我国民族民间音乐的研究中缺乏准确描述这些现象的手段和术语，以至学者们无法将这方面的感受清晰、明确地表达出来。其七，从哲学的观点上来说，人们可以日益接近绝对真理，但

永远也不能达到绝对真理。这同样适用于对民歌音乐的分析，包括对汉族民歌色彩区特征的描述。每当民族音乐学者们成功地采用一个新的研究角度或方法对民歌进行音乐分析时，一方面我们感到更接近了问题的实质，但另一方面我们同时又感到仍旧没有完全达到问题的实质。因此，本书前言中所引用的米盖尔·杜夫海纳的话："它开辟了一个世界，一个情感立即便能接近而思考却永远探索不完的世界"，这不仅是指中国民歌的审美领域，也包括对民歌音乐的科学分析。正因为"永远探索不完"，才焕发出一代又一代学者们无尽的探索兴趣和研究方法，才会在民歌的研究角度上，继体裁分类之后又有了色彩区的分类。随着民歌研究的进展，相信还会出现新的研究角度和方法。

马骧. 浙江民歌概述. 见：中国民间歌曲集成·浙江卷，第1版，11—19，北京：人民音乐出版社，1993：750

浙江地形、地貌复杂，生产内容多样，从而产生劳动号子的品种也就多种多样。如沿海以及海岛上的渔民号子、浙北平原的车水号子、浙南山区的采石号子、水网地带的背纤号子、江河溪湖的鱼鹰号子以及商埠码头的搬运号子等等。浙江的山歌，主要指广大农村人们在山野湖河劳作行舟，或在区前棚下休想时为舒心解闷自娱时演唱的一种民歌，旋律比较舒展，节奏比较自由，富于即兴性。

山歌的地域性风格特点最鲜明，本省山歌可分为两大风格区，即"杭嘉湖平原风格区"和"丘陵山地风格区"。前者仅占全省面积约百分之九，指钱塘江以北的杭嘉湖平原；后者占全省面积约百分之九十一，指除杭嘉湖平原以外的两浙南北广大的丘陵山地以及沿海诸小块平原（如宁绍平原、温台平原等）。钱塘江以北、太湖以南的浙北杭嘉湖平原地区的山歌，古今文人学者称之为"吴歌"。在诸多吴歌曲调中，有一种流行范围最广，涵盖面遍及整个杭嘉湖平原的基本曲调，这种基本曲调与大部分吴歌的

各种曲调，似乎同根共属，像是一个同一的大家族关系，当地称这一基本曲调为“滴落声”，它代表了杭嘉湖平原这一区域山歌的主要风格。曲调的基本轮廓是：四句，各句落音分别是 **2 6 1 6**，但结音经常会滑到 **5**；歌腔节拍自由；旋律多用级进。“嘉善田歌”是吴歌中的一个突出的品种，它是由吴歌的基本曲调“滴落声”衍变而成的七种曲调的总称。这七种曲调是：滴落声、落秧歌、埭头歌、羊骚头、嗨叹调、急急歌、平调。各种曲调都是各自独立的，并不联套演唱。钱塘江以南的广大丘陵山地和沿海小块平原地区，也同样有一种流行范围最广，涵盖面遍及全区的基本曲调。相当一部分“丘陵山地风格区”的山歌调，都是这种基本曲调的变异或衍生，它代表了这一区域的山歌的主要风格，因此可以把它称之为丘陵山地风格区的基本曲调。

杭嘉湖平原风格区的山歌，歌唱性较强，含思婉转，情绪较柔婉。丘陵山地风格区的山歌，吟诵性较强，动声长言，情绪较爽放。这两种山歌之所以具有不同风格，是和两地的历史传统、地理环境、语言等因素的不同紧相关联的。浙江省境内，钱塘江以北的杭嘉湖平原是古代“三吴”的一部分，钱塘江以南的广大丘陵山地是古越国的腹地。古代吴、越同源，作为“吴越文化”这一整体相对中原而言，它们有着许多共性。《越绝书》说吴越“同气共俗”，说明了它们所具有的共性，因而就有了山歌风格上的“大同”。但是，它们也分别具有自己的不同个性。吴地地处太湖平原水网的鱼米之乡，“卑湮之地”，桑田稻畦，杏花春雨，“行则舟楫，食则鱼腥”，语言是“吴侬软语”；越地地处东南丘陵的林茶之区，“人民山居”，梯田茶林，峰回溪转，“随陵陆而耕种，或逐禽鹿而给食”，语言也较吴地为硬。不同的地理环境和不同的劳动生产内容，使得吴、越这两个同气连枝的古民族，又有着不同的个性。反映在地方文化风格方面，就是“浙东多山，以刚劲而邻于亢；浙西近泽，故文秀而失之靡”（浙东指越地，浙西指吴地）。音乐文化是民族文化的重要内涵之一，而民歌中的山歌，是民族音乐文化最深层的积淀，它最能本质地反映出本民族、本社区的音乐文化个性。这就是

浙江山歌主要有两种不同风格区的历史与地理原因。

除上述两大风格区外，浙江还存在着少数其他风格的山歌。如分布在浙西淳安、建德等地的皖南风格的山歌；分布在浙南沿海一带的闽南风格的山歌；分布在浙西南闽浙边境一带的闽东风格的山歌以及零星散见于浙赣边境、浙北丘陵的赣、苏、湘、鄂、豫风格的山歌。这些异地风格的山歌，都和历史上的移民有关。

浙江现代杭嘉湖平原风格区的山歌，与明清时期的吴歌属直接传承关系。

小调类民歌，广泛流行于城市和乡村的俗曲、时调。浙江素以小调著称于海内，所谓“江南小调”、“江浙小调”，就是指以苏州和杭州为中心的吴语地区城镇民间时调俗曲。浙江现代流行的小调归纳起来共有约二十余种基本曲调。所谓“基本曲调”，指的是一首小调在民间流传的若干变体的原型，如在浙江广泛流传的《孟姜女》。这些民歌在一起有如一个血缘家族群体，在这个族群中，不同的民歌变异可大可小、或多或少，有的变异得几乎难以辨认，但只要稍加对照，却仍可分辨出他们之间十分密切的血缘关系。

附有浙江民歌风格分布图。

刘均平. 陕西民歌概述. 见：中国民间歌曲集成 · 陕西卷，第 1 版，11—12，北京：中国 ISBN 中心，1994：1483

刘均平在《陕西民歌概述》中，列专节“陕西民歌的分布与地理环境”描述它们之间的关系之外，在按号子、山歌、小调、儿歌的分类描述中，始终把民歌与生成这些民歌的地理环境联系在一起。陕西的船工号子主要分布在陕北、关中地区的黄河、渭河、泾河及陕南秦巴山间的汉江上。黄河、渭河、泾河号子，基本上是为河面横向往返摆渡时所应用。由于水势湍急，劳动紧张，因而音调粗犷有力，近似呼号。汉江号子是为船只在江面顺流

或逆流远途航运时所应用,由之号子的种类亦多,有拉纤、扯篷、推船等等,音调高亢嘹亮,节奏多变,富有巴蜀色彩。土工劳动是陕北高原和关中平原主要的劳动形式之一,无论治山理河,修渠打埝,搬石运土,建房筑屋都离不了打夯。陕北地区的号子可分打夯号子和打硪号子,大都是一领众和,节奏鲜明,短小有力的曲调。陕南地区由于自然条件的不同,打夯号子较少。

陕西的山歌主要流行于陕北黄土高原和陕南秦巴山区,关中因地处平原,山歌甚少,只在沿山地带的那些县、市有所流传,且与毗邻地域或邻省的风格近似。信天游是陕北地域覆盖面最大的一种山歌。陕北黄土高原的南部原坎连绵,沟壑蜿蜒,北部沙梁起伏,荒漠无际,在这样一个大自然环境中孕育出的山歌,空间感极强,高亢奔放而又深沉质朴。这里交通不便,生活困苦。我们从以驮运为生的"脚户"在旅途所唱的《脚夫调》、《赶牲灵》中就可大致领略到信天游的风采和韵味。信天游多即兴填词,反映的生活面很宽,以歌唱恋情、生活凄苦和离情别绪为多,遣意抒怀,尽情而发,结构单纯,演唱自由。陕南处于秦巴山地,山深林密,田野葱茏,梯田层层,碧水清流。在这样的自然环境中产生的山歌,多用高腔演唱,嘹亮清脆,秀丽委婉,穿透力很强,在山林中可以传得很远。

在"陕西民歌的音调及其风格特点"一节中,有这样的论述:陕西地跨黄河、长江两个流域,其民歌的音乐风格,也可以秦岭为界,加以大体的区分。秦岭以北的关中平原、陕北黄土高原的民歌,在色彩上有其差异,但由于这两个地域同属黄河中上游的西北高原,民歌的气质都具有粗犷、高亢的风格。秦岭以南秦巴山区的民歌,则与长江流域四川、湖北等省民歌的风格相通。构成各地域民歌不同音乐风格色彩的因素很多,其中在一定音阶调式基础上形成的富有个性特征的音调及其旋法,对于不同地域音乐风格的形成具有重要的影响。下面,就从这一方面对陕北、关中、陕南三地域民歌的音乐风格加以介绍和比较。

陕北民歌中最富特色的典型音调,是在五声(或七声)徵、商、羽调式

基础上，由调式主音及其上、下方五度音构成的双四度叠置音调。关中民歌在音调方面最突出的特点，是这里广泛使用着一种含↓7（↑）4的音阶，及在此音阶基础上形成的强调↓7（↑）4二音的音调。陕南民歌中最普遍、最常见的，是由五声徵、羽调式音阶构成的歌曲。其音调和旋法的特点是级进式的次第升降，极少跳进。它与陕北开阔、高亢的“双四度”叠置的音调及关中含↓7（↑）4的旋律风格区别十分鲜明。陕南民歌的旋律音域较窄，一般仅在五度至八度之间，许多歌曲只用5、6、1、2或6、1、2、3四音构成。

雷达在《陕西方言与陕西民歌》中认为，陕西方言与陕西民歌有着水乳交融的关系。陕西民歌的形成和发展，固然基于当地人民的劳动、生活，同该地区的历史、地理、风俗等因素，有着密切联系，但方言、方音对其影响，却是最强烈和最直接的。可以说，陕西方言、方音是形成陕西民歌基调、风格特色的重要因素之一。从语言的本质及其对民族音乐产生的特殊作用来看，也可以说它是形成陕西民歌的一个决定性的因素。该文还认为，方言不仅给民歌歌词涂上了各自浓郁的地方色彩，而且对其音乐产生了强烈的影响。民歌音乐虽不属语言范畴，但它与方言是一个不可分割的统一体。从这个意义上说，方言是民歌旋律的基础之一，它直接影响到民歌的乐汇乃至乐句、旋律。而方言对民歌音乐影响最大的要算字音和语言的声调了。

庄壮．甘肃民歌概述．见：中国民间歌曲集成·甘肃卷，第1版，1—22，北京：人民音乐出版社，1994：1009

甘肃省位于我国西北部，地处黄河上游，是黄土高原、内蒙古高原和青藏高原的交接地区。它东邻陕西，南与四川、青海接壤，西与新疆毗连，北与内蒙古自治区和蒙古人民共和国交界，东北与宁夏为邻。早在20万

年前的旧石器时代，我们的祖先就在甘肃这块土地上劳动、繁衍、生息着，是我们伟大祖国的古代文明发源地之一。甘肃仰韶文化是中原仰韶文化的继续和发展，其中以马家窑、半山、马厂为代表，距今约4千多年。距今约3千年前，周代就在陇东的任河和中部的渭河流域创造了我国最早的农业。自汉代至隋唐的9百多年间，丝绸之路纵贯甘肃全境，河西走廊更是我国与西域经济贸易的咽喉要地，同时也是中西文化艺术交流的桥梁。特别值得一提的是敦煌壁画上反映出丰富多彩的伎乐图像和藏经洞发掘出的《敦煌曲谱》等，为研究我国古代音乐史提供了极为珍贵的资料。宋、元以后，随着封建制度的政治、经济中心的东迁和南移，甘肃的文化艺术未能得到很好的继续发展，日益趋于淡化。在甘肃这片仿佛具有一种神奇色彩的土地上，生活着汉、回、藏、东乡、土、撒拉、裕固、保安、蒙古、哈萨克等十多个民族，各个民族都有着自己的悠久历史和引以为自豪的灿烂文化，大多数民族都有着自己独特的语言，有些还有本民族的文字。他们因所处的历史条件不同，地理环境不同，生产劳动和生活方式也不同，故而他们的民俗、习惯、乡情、风貌也各不相同，由此而产生的民间艺术（包括音乐在内）也各具特色，各呈异彩。

甘肃省地域广阔、民族众多、习俗有别、语言不同，因此甘肃民歌的艺术特点也不尽相同。甘肃的汉族民歌根据方言和地域等特点大致可划分为五个各具特色的区域：陇东地区，包括行政区庆阳、平凉两地（市）；陇南地区，包括行政区武都、天水两地（市），陇中地区，包括兰州、定西两地（市）；临夏、甘南地区；河西地区，包括武威、张掖、酒泉、嘉峪关等地（市）。陇东地区的曲调进行以四度上下跳进为最典型，六度以上的大跳也常用，以商徵五声调式为主，旋律起伏较大，高亢、奔放。陇南地区的曲调进行以缓进为主，很少有跳进，五度以上大跳多用于下行，音域较窄，羽调式曲调较多，还有不少角调式出现，旋律呈波浪形，但没有较大的起伏，流畅、委婉。陇中地区的曲调以级进加四、五度跳进为最常见。在诙谐的曲调中也有七、八度的上下跳进，以商徵调式为主，旋律有多种形式的起伏，朴素、粗

犷。临夏、甘南地区以五声徵、羽调式为主，商调式中常加入清角或变宫，四、五度跳进较多，常出现山歌式的延长音，四三拍或不规则拍子的曲调较多，旋律有较大的起伏，悠长、舒展。河西地区以徵商五声性调式为主，变宫的出现往往是带有游移性质的三度间音，宫调式曲调较多，六度以上大跳不少，旋律起伏较大，豪爽、明快。

回族因通用汉语，故其民歌的特点与当地的汉族民歌基本相同。藏族民歌的曲调以四度框架结构的五声商、羽、徵调式为主，在其中加入“变宫”和“清角”时多为移宫的暂转调；旋律以级进中插入四度跳进为最常见，音域一般在十二度以内，乐句大多在八度内起伏，大量运用二度和三度倚音；节拍以散拍和有规律的拍子的交替，节奏以自由延长和较有规律的节奏型相结合为其特点。白马藏族则以**1**、**3**、**5**三个音为主的宫调式，结束音下滑的四、五度框架结构的羽调式，和终止音前连续运用主音的角调式为其特点；常在旋律进行中引进不同主音和调式的大二度、小三度转调；三拍子及复拍子较多，大量运用了前短后长节奏型。蒙古族曲调以其音域宽广，大跳进行较多为主要特色，旋律起伏大、变化繁，七、九、十二度的下行大跳更有特点；羽、商、徵调式居多；包古尼道节奏舞蹈性强，奥尔图音道节奏宽广、舒展。哈萨克族民歌以呼唤式音调为其主要特色，汉语用近似音译为“啊浩”，高昂、深长；上行级进较多，旋律起伏虽不大，但显得热烈、奔放；七声音阶为主，宫调式居多。土族民歌的旋律线大多呈波峰形，中间高两头低，以级进为主，常插入羽、商、角、羽的上行四度跳进或下行的五度跳进；以五声性商、羽调式为主；节拍较规整，节奏较平稳。东乡族民歌与周围汉、回等民族民歌特点相近，节奏较匀称，旋律流畅，五声羽调式为主。保安族民歌以其前短后长的节奏型为主要特点，各种调式中都比较强调羽音，以二、五度框架结构的五声羽调式为主。撒拉族民歌除与汉、回民族近似的以外，以终止前大量运用先现音为其特色，旋律多为羽调式，从角到羽的跳进较多；徵调式中强调羽、宫、角三个音；节奏活泼，富于跳动感。裕固族民歌东、西部风格迥异，东部多为五—四度骨架，西部

则突出四—五度骨架;东部调式出现频率以商、宫、羽为序,西部则是羽、商、徵;西部民歌普遍出现曲首的长音,但东部却不多;东部下行六度和八度的跳进则比西部民歌更具特色;东部曲调较为粗犷、奔放,西部曲调则相对平和、委婉。

赵洪滔执笔. 湖南民歌概述. 见:中国民间歌曲集成·湖南卷,第1版,3—24,北京:中国ISBN中心,1994:1496

湖南的地形地貌多种多样。不同的地理环境,有不同的稼穑习惯和劳动方式。民间有"靠山吃山,靠水吃水"之说。不同的劳动方式,产生不同的民歌。湖南三面环山,人们在劳作之时,为了自娱,常常情不自禁地唱起山歌。丘陵地区,在广阔的田垅栽秧、踩田时,也有过山垅、呒呐喊等田歌飘荡。林区运木材,有拖木号子和扎排号子。水乡久旱不雨,乃有车水号子出现。作坊劳作,产生作坊号子,棉、茶等作物区,则有锄棉歌和采茶歌流传。湘、资、沅、澧四水及其支流和滨湖地区,有水上号子、打硪歌、渔歌等等。除此而外,湖南各民族、各地区所特有的风俗习惯和方言土语,对湖南民歌的产生和发展,都给予直接或间接的影响。

湖南民歌的分区:1. 湘中民歌分布区——通常包括湘、资二水中下游地区的民歌。本区所用方言为湘方言,声调以六个为主。在方言声调的影响下,本区民歌最显著的特征,就是由羽—宫—角—徵构成的羽调旋律,为了与南方其他地区的羽调色彩相区别,特称"湘羽"。代表曲目如《洗菜心》等。2. 湘西民歌分布区——指澧水、沅江流域大部分地区的民歌,方言属北方方言中的西南官话,分阴阳上去四个调类,其中"去"声是35调值,故影响本区民歌音调具有上扬趋势。就调式而言,这里仍然是羽调旋律为主。代表曲目如《绣荷包》。3. 湘北民歌——指洞庭湖北岸的南县、石门、华容及岳阳西部一带的民歌。方言也从属西南官话。四个调类。民歌体裁有山歌、灯调和薅草锣鼓等。这里的羽、宫调式的民歌都很有特点。

羽调式中2、3分别从上下方四度支援主音，如《薅黄瓜》等。宫调式民歌多以5̣ 1 5 3 1为核心构成曲调。如《小女婿》。4.湘南民歌——指湖南南部零陵、郴州两地区的民歌。该地区为西南官话与湘语并用之地。声调五到六个。去声不分阴阳，入声归阴平。代表性民歌体裁有山歌、灯调、小调及风俗性的"伴嫁歌"，其音调源自当地平腔和低腔山歌，具有浓厚的叙述性和抒情性，无大跳进行，多以相同音调的反复完成表现功能，如《藤藤菜，藤藤青》，多为五声羽调，用音简洁，质朴无饰，具有很强的实用性特征。5.湘东民歌——指湖南与江西交界的临湘至汝城的狭长地区的民歌。方言用赣语和客家话。声调多样，有四声调者，也有七类声调者。主要的民歌体裁有山歌和灯调。角音是本区民歌的常用音。由于唱词的语势，有时出现1 3 5 3的连续跳进。如永兴山歌《对砍柴响叮当》等。

冀州，古宗智执笔．贵州民歌概述．见：中国民间歌曲集成・贵州卷，第1版，15—16，北京：中国ISBN中心，1995：2196

贵州地处我国西南边陲腹心，为巴蜀、荆楚、百越、氐羌四种古文化的接缘地带，历史上行政区划长期分属周边四邻，虽然从明永乐建省已五百余年，但由于社会、自然方面诸多因素的制约，迄今未融合形成一种具有共同特征和特定内涵的地域文化。以民歌而言，即使在一个民族范畴内，因族群支系、聚落分布、方言土语、地理环境、社会经济形态多方面的差异，其民歌文化也呈现出不同的风格色彩。因此，其殊多差异的民歌风格色彩就很难用一种色调、一种风格加以涵盖和界定。甚至同一民族的同一歌种，也有地域上的差别。如同为台江苗族飞歌，《毛主席来到了》和《五月来到了》两首飞歌的音阶组织、旋律方法就殊不相同；流传于黎平、从江、榕江范围内的多声部侗族大歌，其风格也有"九洞"与"六洞"的地域性差别；甚至以天柱为中心一小片地区内的侗族玩山歌也有"高坡"、"坝子"、"河边"等细微的风格区分。更为奇特的是，威宁县马街乡彝族民歌，

其音阶结构、旋律方法与该地区乃至整个贵州地区彝族民歌大相径庭。因此,贵州民歌实为一种以民族为单位的多元性块状文化的集合。

冯明洋.广西民歌概述. 见:中国民间歌曲集成·广西卷,第1版,7—18,北京:中国 ISBN 中心,1995:1078

壮族是岭市土著古代越人的后裔。壮族有本民族的语言、文字。壮语,属汉藏语系壮侗语族壮傣语支,分南、北方言,有二十余种土语。使用不同土语的壮人有不同的自称,如布壮、布越等。各种土语以北部方言武鸣话为代表,其标准语言有八个调类(包括舒声韵调6个、塞声韵调2个)。各种方言土语的声调分类大体一致,但调值各不相同,对各个方言土语区域民歌音调的形成有直接影响。壮文,以北部方言为基础,以武鸣语音为标准创制,采用拉丁字母拼音形式,1957年由国务院颁布试行至今。壮族是个爱好歌唱的民族,远古以来就在集体生活与集体劳动中创造了集体歌唱的传统,歌圩活动是这种传统的集中体现。传统歌圩的形成,与原始时代对偶婚制初期"倚歌择配"的风俗和原始宗教集会"祈天乐神"的风俗有关。传承至今,壮族歌圩仍保留着以情歌对唱为主或以盘歌问答为主两种不同的活动内容。歌圩盛行的武鸣,有野歌圩与夜歌圩之分。壮族民歌源远流长,早在远古时代,先民们演唱的"越人歌"已是百越文化中的佼佼者。最早的越人歌,是歌舞乐三者的综合体,起源于古人类对自然的斗争与祭祀。原始氏族社会中后期,在今广西境内产生了一部创世史诗《布洛陀》,它以长篇叙事民歌的形式在口头广为传唱,许多地方巫师、道公还存有土俗文字抄本世代相传。秦汉时期,中原文化长足发展、汉人、汉乐深入岭南腹地者与日俱增,百越歌舞开始发生变化。农事歌、礼俗歌、恋歌、盘歌、儿歌等各种体裁的民歌,四句歌、三句歌、嵌句歌、勒脚歌等各种形式的民歌,腰脚韵体、头脚韵体、脚韵体、自由体等各种韵体的民歌,大多在唐宋时期渐次成型。元、明、清时,右江一带的"欢"类民歌,出

现了著名的《欢嘹·唱离乱》;红水河一带的“比”类民歌,出现了著名的《歌比·文龙与肖妮》;桂西南山区的风俗类民歌,出现了巫调向说唱音乐的过渡,产生了“末论”,出现了最早的歌舞小调“唱春牛”、“唱采茶”、“鸿鹄调”、“马驴调”、“拜月调”、“斗鸡调”等。

壮族民歌的题材,同人民群众的日常生活、生产劳动、社会实践的关系非常密切。壮族民歌的唱词,以五字上下句为主,七字上下句次之,讲究字句结构的严整、对仗和格律,多为腰脚韵体,基本形式为五字(或七字)四句歌。

按体裁分类综述:壮族民歌中,山歌的数量最多,应用最广,覆盖面最大。各地方言土语对山歌的称谓也有差异。壮族山歌因受方言土语的制约,明显地分为北路、南路、中路三大区域。1. 北路山歌广西北半部三十余县市,大部分属壮语北部方言区,流传着大约三百余个基本调的壮族山歌,主要被称为“欢”和“比”。2. 南路山歌广西南半部二十余县市,大部分属壮语南部方言区,流传着大约二百余个基本调的壮族山歌,主要被称为“诗”、“论”、“加”。其中,“诗”类山歌也叫“吟诗”、“西”、“调”或“歌”。“诗”、“论”、“加”类山歌的旋律,一般都比较婉转、明快,歌唱性强。大部分山歌是以 **6** 或 **2** 为主音,曲调多用四音构成。普遍具有淳朴、敦厚、色彩清丽的阴柔之美。3. 中路山歌广西中南部、郁江、巨江、右江河谷,包括大明山区在内的东西狭长地带,有十余县市。流传近二百个基本调的壮族山歌,它们大部分用北部方言唱“欢”、“比”等类山歌,一部分用南部方言唱“诗”、“加”等类山歌。两种方言,两路山歌的并存、交流、融合,在这里形成了独特的综合色彩及中路山歌的特殊类型。

民歌中的小调,壮语称“论刁”、“欢谈”等,意为议事、讲古土歌,是歌谣小曲类型的民歌。与山歌相比,小调的词曲较固定,其音乐更注重语音声调与词意情感的表达。其结构形态有的长大,有的如吟如叹,有的载歌载舞,有的形成了叙事长歌、散曲杂调、歌舞小调等多种小调类型,按方言土语和地方民俗的不同形成了北路、南路、中路等风格。

壮族民歌中的风俗歌，大部分与远古先民的崇尚巫术、图腾崇拜、祭扫礼仪、婚丧古俗等有密切关系。民歌随民俗传世，渐渐形成了区别于山歌、小调的风俗歌体裁，但其某些曲调又仍与山歌、小调有一定联系。这就是壮族风俗歌在音乐体裁上的多元化特点所在。壮族风俗歌，主要有生产类、游艺类、巫术类、婚丧类等等。由于南北方言、传统习俗的差异，各类风俗歌也有南北路之别。

李江执笔．河北民歌概述．见：中国民间歌曲集成·河北卷，第1版，1—22，北京：中国ISBN中心，1995：1347

河北地形复杂。从地势上看，西北高而东南低，高原、山地和丘陵、平原各约占一半。全省大致可划分为五个地形区。河北民歌在内容和题材方面具有如下三个重要特征。一是绝大部分河北民歌的内容都来源于农民生活，作者大都是农民，它反映了农业生产方式，带有农民艺术的鲜明印记。民歌歌词多用直陈、白描手法，开门见山，平白如话，而少用比、兴，不加雕饰；曲调简洁、直畅，少有大起大落；节奏平和；结构多方整、对称。这些都使我们感受到一种扑面而来的泥土气息和农民风味。二是河北民歌作者们由于参与了历代社会变革，表现出浓重的忧患意识与涉政性特征。三是河北民歌在题材、内容、形式、风格上具有较强的交融性和内聚力，在保持本土风格的稳定性上，虽受八面来风的影响仍不失本土原色；同时又表现在它对外来民歌的融合性和同化力上。

龙书郓执笔．江西民歌概述．见：中国民间歌曲集成·江西卷，第1版，北京：中国ISBN中心，1996：1414

根据江西地理、历史、文化背景、方言分布等情况，结合民歌音调特点，本省民歌大体上可以分成赣中、赣东北、赣西北、赣西、赣南五个民歌分布

区。1. 赣中民歌区地处鄱阳湖东岸,是以赣抚平原为中心的赣方言区。其民歌舒展开阔,婉约悠扬,具有平原地区的田园风格。其最具代表性的体裁是排工号子,另有搬运号子、建工号子;山歌多为平腔;小调有上下句式、多句式;灯歌中有茶灯和花灯。2. 赣东北民歌区地处赣抚平原中部偏东,本区东、南、北部多山,西部为鄱阳湖平原,中部为丘陵。境内主要河流有乐安河与信江,以“赣语”为主,浙、闽、皖三省交汇处则分别用吴、闽、江淮方言。其民歌既有江南民歌之共性,又有赣、浙边缘的过渡性。例如《绣花鞋》,本区玉山与浙江衢县同名即可以相互比较;婺源、德兴属黄山余脉,这里山歌少,小调多,其曲调简洁,语调味道浓;抚州、临川等十余个县市,自然条件优越,物阜民丰,本区代表性曲目有:《挨打挨骂长工歌》(抚州)、《俏郎》(乐安)、《送郎》(资溪)、《姐在园中摘细茶》(临安)、《十月怀胎》(崇仁)、《十四调》(宜黄)。3. 赣西北民歌区地处长江下游南岸,濒临鄱阳湖。方言以江淮、赣语为主,部分居民讲客家话。民歌旋律以多种形态的三音组合歌腔为主要特点,旋律质朴,歌调悠长。如《打五更》(星子)、《唱个山歌散散心》(九江)、《几时能天光》(九江)、《姐不风流郎不来》(瑞昌“隔山掩”)。本区西北部的武宁、修水是一个“高腔山歌”的分布区,民间称“过山丢”、“隔山掩”;中北部叫“打窄音”、“挣颈红”等。4. 赣西民歌区与湖南东部交界,为一狭长地带。方言以赣语为主。西北个别地区夹湘语。民歌体裁以山歌、小调为主。高腔山歌本区称“高山腔”,流传于高山地带,音调高亢粗放,旋律线起伏很大,节拍自由而多变化,甩腔处多用“哎罗火”。例《新打风车六块板》(安福)、《哦荷歌》(莲花)。另外,萍乡地区,地处湘赣交界,罗霄山脉的物功山横贯于东南面,受湘方言的影响,经常使用偏高的 **5**、**2**,和略低的 **3**、**1**,形成特殊的风格色彩,例《单身歌》(萍乡 - 南坑)。5. 赣南民歌区与民、粤、湘三省交界,除中部为赣南盆地,其他均为山峦起伏、林木茂盛之地。居民大多数是从中原迁徙来的客家人。方言以客家话为主,另有少量人讲赣语。代表性民歌体裁有伐木号子、排工号子、茶歌、小调及客家山歌。其中兴国山歌是客家山歌的

代表。曲目有《打支山歌过横排》(兴国客家山歌)、《斑鸠调》(灯调,安远县)、《十二月跌苦》(长工歌,定南县)。

刘春曙. 福建民歌概述. 见:中国民间歌曲集成·福建卷,第1版,12—29,北京:中国ISBN中心,1996:1474

福建地处我国东南沿海,北接浙江,西邻江西,西南与广东相连,东临台湾海峡,与台湾相望。全境东西宽约540公里,南北长约550公里。少数民族主要有畲族、回族等。全省通用汉语,其中分闽方言、闽赣方言、闽客方言三大类。福建属亚热带气候,山明水秀,四季常青,物产丰富。地形呈西高东低之势,境内山峦连绵,自古有"东南山国"之称。主要山脉有武夷山、杉岭、戴云山、查峰、博平岭、大姥山等。河流多发源于西部和北部,向东流入大海。主要的有闽江、九龙江、晋江、汀江、木兰溪等,沿河谷分布着串珠状盆地。东部沿海地带有福州、莆仙、泉州、漳州四大冲积平原,人烟稠密,是福建经济文化发达的地区。福建海域广阔、海岸线长达3320多公里,上接东海,下连南海,面对浩瀚的太平洋,海岸曲折,岛屿星罗棋布,自古以来是我国海上交通的重要通道。福建历史悠久,文化发达。在一万多年以前的旧石器时代,这里就有了古人类——"清流人"的存在。古闽越人曾在这块沃土上繁衍生息。随着沧海桑田,人口迁徙,形成了独立的方言、风俗和人文景观。福建素有"海滨邹鲁"之称。晋末至唐五代,发生永嘉、候景、安史之乱和黄巢起义,北方汉人因避乱,曾有三次大规模的南下移民,迁入福建。

由于自然环境所决定,福建民歌反映了人们在改造大自然中所进行的多种形式的生活劳动,如林业砍伐、渔业捕捞、开山打石、筑堤修路、耕田薅草、采茶割禾等,都有各式各样的歌。由于地理环境、劳动方式、生活习俗、人口变迁、方言俚语的不同,以及文化心态、审美观念的差异,福建民歌呈现出品种繁多,风格各异的现象。就体裁形式来说,福建民歌有劳动号

子、山歌、小调、灯歌舞歌、唱诗念歌、渔歌、风俗歌、儿歌等八类，本册按此八类分闽东、闽中、闽南、闽西、闽北以及畲族概述。

福建汉族民歌音乐方面的特点，和福建特定的人文历史、地理环境等因素有着密切的关系。历史上三苗、荆楚、古越和中原文化的多层覆盖，导致福建民歌以及其他各种门类的福建传统音乐文化之中，融入和积淀了各个历史时期、各个地域、各个族人群体传入福建的古代音乐文化的遗存。从地理环境方面看，福建地处祖国东南海隅，自东北至西南，洞宫、武夷山脉沿闽浙、闽赣边界，形成一道天然屏障，而东面则隔海与台湾相望。其相对封闭的地理环境，使得闽人原有的音乐文化，以及各个历史时期、各个地域和各个族人群体传入福建的许多古代音乐文化，能够较多地得以保持其古老质朴的风貌。诞生在福建这块具有特定人文历史、特定地理环境土地上的汉族民歌，千百年来，在无数民间歌手的艺术实践中，形成了自己独特的艺术特色和艺术个性，它体现在调式音阶、曲体结构以及节拍节奏等各个方面。福建的汉族民歌大多采用五声音阶和以五声为主的六声、七声音阶。在调式方面，徵调式用得最多，羽调式次之。这在山歌体裁中尤为突出。福建汉族民歌还有二、三声音列等特例，富有特色。福建汉族民歌在节拍节奏方面鲜明的特征，可能和这些民歌曲调的吟诵性特点有关。一般民歌歌词主要采用七字句词格，而七字句词格的每一句词中，往往前四后三，中间和末尾停顿的时间较长所致。山歌、小调、唱诗念歌是福建汉族民歌中重要的主体部分，它的曲体结构形式十分丰富多样。风俗歌与灯歌舞歌因常常具有一定的情节性，且经常在人数较多的场合作表演性演出，所以它们的曲体结构常常采用套曲、组曲性质的联曲体结构。

李书印.河南民歌概述.见:中国民间歌曲集成·河南卷,第1版,12—29,北京:中国ISBN中心,1997:1194

河南民歌的分布状况与河南的自然环境和人民的生产生活方式和习俗密切相关。河南民歌按体裁形式、风格特点,及其流行的地理位置,大致可划分为四个区域:1.大别山、桐柏山区,地处于河南的南部,大别山、桐柏山的北麓,地势多是山区或丘陵,气候比较温和,自然环境因有山有水,农业主要为稻田、麦地为主,因此,这一地区的民歌中山歌、田歌较多。山歌的曲调高亢嘹亮、悠扬开阔。早在春秋战国时期,此地属楚文化地域,有曾、息、蔡等小国在此处建都,文化发展较早,是河南民歌较多的地方。流行在这一带的民歌有山歌、田歌、小调、灯歌、劳动号子、风俗歌、儿歌等类。流行在大别山区的还有和劳动结合很紧的劳动号子。2.南阳地区位于河南的西南部,伏牛山由西向东卧于北面,境内有丹江、湍河、白河、唐河等流经。地形三面环山,中部、南部有平坦开阔的平原,素有南阳盆地之称。远在50万年前就有人类在这里繁衍生息,现存新石器时代晚期文化遗址一百多处。西周分申、吕、唐、邓、淅等诸侯国在此。秦汉以来,设南阳郡制。南阳民歌不仅历史悠久,而且题材广泛,品种繁多,是河南民歌较多的地区,有号子、山歌、田歌、风俗歌、小调、灯歌、儿歌、叫卖调等。总体风格上,给人以朴实纯厚、质朴无华的感觉。歌词大多平铺直叙,语言豪爽,音节响亮,颇有风趣。劳动号子中,以丹江的船工号子最有特点,曲调浑厚质朴,唱时铿锵有力,品种也比较多。3.洛阳崤山、熊耳山区,位于河南西部,属于黄土台地丘陵区,是黄土高原东岸的余脉,这一地区民间歌曲有小调、灯歌、风俗歌、儿歌等,其风格除灵宝和陕县外,基本上和平原地区一致。4.平原地区,在地域上指的是京广铁路东西两边,黄河的南北两岸,向东延伸的辽阔平原地带。在广大的平原地区,自然环境、生产条件、生活方式、

风俗习惯基本相同，语言也较为一致，因此在民间歌曲的风格特点方面属于史称的中州风格。

刘正维．民族音乐新论．第1版，武汉：湖北音像艺术出版社（内部出版），1997：268

全书收入作者形态学、声腔史等方面的研究论文30篇，其中有《民族音乐特征的南北两大属区论》、《民族音乐若干特征的地理分布》、《四首汉族民歌的特征覆盖与板块分布》、《戏曲腔式及其板块分布论》（详见论文提要）。《民族音乐特征的南北两大属区论》（与陈玛珊合作）一文，系提交"中国戏曲音乐理论研究会第一次年会"论文，后载于1990年12月出版的《中央音乐学院学报》增刊。文章认为，戏曲声腔系统的特征，与我国传统的民歌、说唱音乐、器乐曲一样，一直呈现为南、北各异的两大属区，这两个属区的音乐特征，像纲和领一样，千百年来指导与制约着我国传统音乐的发展。早在宋元时期就有南、北曲音乐特征的记述，而且南、北曲音乐的不同特征，始终指导和制约着高腔、昆曲和后来的戏曲音乐特征的形成与发展。今天的民歌、说唱音乐、民间器乐曲、戏曲音乐，大都在音乐特征方面比较统一地体现为南、北各异的两大属区。并集中表现为：南方属区——1．没有**4**、**7**的五声调式居多；2．旋律音程级进居多，一般都以大二度、小三度循序或巡回渐进，旋律线多呈波纹（含上波、下波）和坡度较缓的峰、凹型；3．旋律字少腔多，特别是唱词的各字间常有程度不同的华彩装饰；4．曲调或曲词多板起板落，形成顶板腔式。北方属区——1．七声调式多；2．旋律音程跳进居多，一般都以四度或更大的度数跳越进行，旋律线多呈大幅度的或陡峭的峰、凹型；3．旋律字多腔少，特别是唱词的各字间较少旋律装饰；4．曲调或曲词多眼起板落，形成漏板腔式。

音乐特征的地理分界，大都依据山或水来界定。北方多以山为疆，南方常以水为界，虽不尽然，亦不少见。而南、北方特征相分则以水和山混

界。其原因有自然地理的，也有民族、社会、历史的。文章通过论述南北曲之合流和高腔昆腔的南化、梆子腔与西皮腔的北方属性和变异、二黄腔与河南曲子戏的中性属性、京剧皮黄腔的北化等，得出定性与活性的双重启示：其一，千百年来南、北方的音乐特征，具有很大的稳定性，即“定”性。不论是唐代的中外音乐大交流，或是宋、元时期南北音乐的大汇合，或是清末民初以来，欧洲及世界各地音乐在中国的大传播，都没有能够从实质上改变，或基本动摇其原有音乐特征的稳定性。其二，千百年来中外音乐、南北音乐的大交流、大传播、大渗透甚而大拼搏，使我国南、北音乐特征又具有不断变异的活动性，即“活”性。然而，“定”性与“活”性不是各霸一方、平分秋色，而是辩证的、缺一不可的关系。

《民族音乐若干特征的地理分布》一文（原载《长江音乐》1996 年第 2 期）认为，民族音乐的特征是多方面的，而调式、旋律、结构，一般表现为主要方面。文章从两大终止群体与民族调式的分布、汉族音乐特征的南北两大属区分布、汉族四首民歌的代表性以及其特征的地理分布、汉族音乐腔式的板块分布、基础结构与音乐体制的南北分布等五个方面作了论述。

《四首汉族民歌的特征覆盖与板块分布》，系提交“中国传统音乐学会第八次年会”论文，后发表于《艺术探索》（广西艺术学院学报，1995 年第 3 期）和《比较音乐研究》（内刊，1995 年第 3 期）。文章认为：民歌，作为民族音乐的基础，其特征往往覆盖着整个民族音乐。我国民族众多，特征各异，各民族的民歌特征又覆盖着本民族的其他音乐。而一个民族的民歌，又是万紫千红，色调各异。于是，又在本民族民歌的母项特征之下，按不同地区，呈现不同的子项特征，并由某些典型性民歌，分别体现出这些子项特征。就汉族而论，至少有四首具有典型性的、流行在不同地区的民歌，在很大程度上代表着汉族音乐的四种不同的子项特征。这里子项特征，按不同地区，分别覆盖着大量的汉族民歌、器乐、说唱与戏曲音乐的特征；而且不同程度地制约着新音乐创作的发展。文章就山西的《绣荷包》（包括其同胞兄弟、陕北的《脚大调》）、南方的《孟姜女》、河北的《小白菜》、鄂中

北的《妈吔》等四首民歌的特征，作了比较研究。

乔建中. 土地与歌——传统音乐文化及其地理历史背景研究. 第1版，济南：山东文艺出版社，1998：467

这是作者的一本论文集。关于这个集子中与音乐地理学有关的文章，王耀华先生评论说，“对于音地关系的研究是这本书的中心议题。这不仅从书名《土地与歌——传统音乐文化及其地理历史背景研究》得以体现，而且在书中所收的许多论文的论述中都贯穿着这一主旨。其中，《音地关系探微》、《论中国音乐文化分区的背景依据》是本主题的核心篇章。在《音地关系探微》中，无论是对于中国民间音乐中的地理因素的分析，或者是对于表层关系——环境对体裁的‘选择’、深层关系——地理因素所造成的民间音乐风格区的论述，还是对于储存关系——作为保护传统文化自然屏障的地理环境的研究，都是旨在‘把一定文化区（圈）中民间音乐的空间分布状态同它所赖以形成、传播的地理环境联为一体，进行多种角度的考察，从而找到两者间的诸多联系’。而在《论中国音乐文化分区的背景依据》中，则从地理、语言、古代文化等三个方面来探寻中国音乐文化分区的背景依据，突出音乐的文化观，从文化的角度来认识音乐的内涵。此外，在汉族山歌、山东民歌、花儿、《下四川》、《五更调》、壮族‘三声部’民歌、四种北方鼓吹乐的比较分析等研究中，都在字里行间触及了音乐与地理、语言、古代文化的关系，使读者从各种具体描述中，直接领略到中国音乐文化的多样、丰富，并进一步透过它的多样、丰富，触摸到它的地脉、文脉、语脉共生共存、相互影响、传承不息的深厚、博大的生命力。”①

该书除《音地关系探微》、《论中国音乐文化分区的背景依据》、《〈下

---

① 王耀华：《脚踏实地 真诚执著——读乔建中〈土地与歌〉》，载《人民音乐》，1999年第6期。

四川〉研究》、《汉族山歌研究》各篇外，相关的还有以下各篇。

《我心中的“信天游”（代序）》，该文原是作者为杨璀编的《露水地里穿红鞋——信天游曲集》所写的序言。

《甘肃、青海“花儿会”历史成因初探》是作者1984年完成、1987年改定的《甘肃、青海“花儿会”采访报告》①的基础上写成的，为了弄清“花儿会”的成因，作者从“会期”、“会址”这两个时空因素作了探索。

《山东民歌论》分四部分，第一部分介绍山东的地理、历史、文化背景，第二部分按区分述其地域范围及流传的民歌体裁类别。第三部分讨论民歌的旋律特征问题，认为旋律特征与特定地区的文化特征有密切关系。

武俊达. 江苏民歌概述. 见：中国民间歌曲集成·江苏卷，第1版，1—44，北京：中国ISBN中心，1998：1324

江苏优越的地理环境，繁荣的经济，发达的交通，是造成江苏民歌形态多样地衍生发展，并同外省交流而互有影响的重要因素。

本省地处长江下游，是个平原省，地势低平，水网稠密，在广大的水田地区，稻作文化非常发达。在各种号子中，栽秧与车水号子尤为丰富，除了具有一般号子节奏性强的特点外，还有相当部分具有类似山歌、小调的抒情性、歌唱性的特点。这种音乐形态的多样化，是本省栽秧号子、车水号子的一大特色。两种号子不仅体裁、题材多样，而且风格不同，形态各异，且大多有专门名称。

江苏山歌主要流行在长江以南，镇江以东的吴方言区，镇江、南京的部分地区和苏北沿江、沿海一带少数说吴语的地区亦有流行。吴地山歌古名“吴歈”。虽然有一部分用吴语演唱的小调也叫“吴歌”，但吴歌主要还是吴地山歌。从六朝吴声歌曲时代算起，迄今已1500多年了，在这漫长

① 乔建中：《甘肃、青海“花儿会”采访报告》，载《中国音乐学》，1987年第3期。

的岁月里，吴地山歌一直衍生发展，盛行不衰。江苏山歌种类繁多，能配合许多劳动工种。在日常生活中，不仅有优美真挚的“私情山歌”，还有幽默风趣的“乱说山歌”，表现伶牙俐齿的“急口山歌”和聪敏颖慧的“对山歌”等等，山歌几乎进入了吴语地区农民的一切生活领域。

民歌与民间风物人情等的关系，有两方面的含义，其一是民歌与一定的民族或地区的风俗习惯存在着密切的关系，其二是与该地区人民的审美习惯与听觉习惯和表达思想感情的某些特殊方式相适应，一个地区的民歌往往具有该地区所特有的音调与对音调加工的特殊习惯，从而构成该地区民歌相对稳定的风格特点。

语言是影响民歌曲调发展的重要因素，由于江苏地跨吴楚，区分南北，加之历史上多次人口变迁，故境内方言十分复杂。受方言、地理、历史人口迁移、审美习惯等等各方面因素的影响，江苏民歌大体可分三块：北方方言区的徐州一带与鲁、豫、皖等地的相互影响，曲调风格较近于北方。江淮方言区的广大苏北平原地区，则是北方与南方吴语区的过渡地带，是南北民歌的交汇处，占全省三分之二的市、县。吴语区即苏南的苏州、无锡、常州一带。江苏民歌的曲调特征就是由这三大块地区的民歌所组成。

在江苏民歌中，我们可以见到，在北方徐州一带，以五声为骨干的六声和七声音阶运用得较多些，江南吴语地区，运用五声音阶则非常明显，而江淮方言区五声音阶和加清角或变宫的六声音阶就运用得较多。从旋法、润腔装饰音的运用、曲调风格等方面来看，吴方言区的民歌的旋法是以曲折的级进为主。旋律的骨干音亦以级进为常见。有些跳进的特性乐汇，也可看做由级进的乐汇转位变化而来。润腔丰富、装饰音较多而细密，曲调的主要风格曲折婉转、清丽流畅、圆润而细腻。北方方言区民歌的旋法是在旋律级进的基础上，调式骨干音进行较明显，大跳较多。装饰音虽有但不太多，旋律中有一些较直的线条，曲调性格较豪爽，质朴有力度。江淮方言区民歌兼有南北特征，它的旋法接近吴方言区，也是曲折的级进为主，旋律骨干音一般也是级进，但旋律中的大跳比吴语区多些，比北方区

少,装饰音应用适当,但没有吴语区那样多,有些旋律也较曲折丰满,但不像吴语区那样华丽、曲折,曲调风格既婉转秀美,又爽朗泼辣。

一个地区的审美习惯和听觉习惯是在长期的历史发展过程中逐步形成的。变化音在江苏民歌中的应用形成的某些特殊旋律色彩,都与审美习惯和语言有关。这也是江苏民歌的曲调特征之一。

在江苏民歌中以不作调式、调性转换为多见,但也有相当不少的江苏民歌是作调式、调性转换的。通常分为同它调系统的调式转换(或称同宫犯调、同宫转调)和不同宫调系统转调(或称移宫犯调、旋宫转调)两大类。江苏民歌的曲式结构,大多是短小精悍的乐段(一段体)结构,它的丰富灵活和多样性,主要体现在乐段内外结构的各种变化之中。在各种句式的民歌中,以四句体和二句体(上、下句)最为常见,在这两种基本结构的基础上,其变体甚多。

冯光钰. 中国同宗民歌. 第1版,北京:中国文联出版公司,1998:278

冯光钰的《中国同宗民歌》是作者多年来对该课题研究的总结,该著选取25首流播广阔的著名民歌,分词曲大同小异、词同曲异、曲同词异、框架结构相同而词曲各异、衬词相同而词曲各异、框架结构及尾声相同而词曲各异等六章叙述,其间还对中国民歌传播、流变等问题进行了有益的理论探讨。

王耀华主编. 中国传统音乐概论. 第1版,福州:福建教育出版社,1999:376

该书第三章"中国传统音乐的音乐体系和支脉"的第二节,将中国音乐体系分为十二个支脉进行论述。认为在传统音乐的中国、欧洲、波斯——阿拉伯三种音乐体系中,中国音乐体系被55个民族所采用,几乎遍

布960万平方公里的各个角落，成为其中最为重要而独具特色的一种音乐体系，因此，它在中国传统音乐中居于十分主要和特殊的地位。然而，由于它有数千年的积蕴，又分布在地形、气候异常复杂的辽阔土地上，人口的迁移，社会的变革，战争的纷扰，都成为音乐交流、传播、新陈代谢的重要因素。各地音乐风格、品种的多样和差异，犹如千花百卉，色彩斑斓。但是，如果循其历史踪迹，依其艺术特色，仍可窥其大致脉络，理出十二个支脉。其中有的支脉还可分出小的分支，如荆楚武陵支脉可分为荆楚分支和武陵分支，滇桂黔支脉可分为百越分支和氐羌分支。另外，朝鲜族和京族也使用中国音乐体系，但他们不属于上述任何一个支脉，对这两个民族的民间音乐情况将在本节最后加以介绍。

一、秦晋支脉

二、北方草原支脉

三、荆楚武陵支脉

四、齐鲁燕赵支脉

五、吴越支脉

七、青藏高原支脉

八、滇桂黔支脉

九、闽台支脉

十、粤海支脉

十一、客家支脉

十二、台湾山地支脉

该书还设了朝鲜族与京族的附录。

本章的第三节为“欧洲音乐体系的两个支脉”。中国采用欧洲音乐体系的民族有哈萨克、柯尔克孜、俄罗斯、塔塔尔等民族，按其音乐风格又可分为两个支脉。哈萨克族和柯尔克孜族是中国固有民族，他们世代居住在东方，故以“东方”命名其采用的支脉；而俄罗斯族和塔塔尔族是从欧洲移居中国的，中国人称欧洲为“西方”，故以“西方”命名。

本章第四节为“波斯——阿拉伯音乐体系的三个支脉”。包括新疆的维吾尔、乌兹别克和塔吉克三个民族。

苗晶. 黄河音乐万里寻根. 第1版,北京:中国文联出版社,1999:344

该书分三部分,其中第二部分题为“黄河流域民间音乐研究”,收入作者十篇论文,即《黄河流域民歌分布的背景》、《黄河下游民间音乐的分布与分类》、《黄河下游民歌的演唱与传播》、《黄河下游山东民间音乐文化区划的诸背景》、《黄河下游齐、鲁民间传统音乐文化比较》、《黄河下游一首家喻户晓的民歌——沂蒙山小调》、《黄河河套音乐文化初探》、《黄河流域东西部民歌区的形成及其风格特征的比较》、《黄河流域兄弟民族间音乐文化的交流与发展》、《黄河流域与长江流域民歌的比较》。其中,《黄河流域东西部民歌区的形成及其风格特征的比较》一文,参见“论文提要”相关内容。作者在《黄河流域与长江流域民歌的比较》一文开宗明义指出,从文化地理学角度,按照一条水系研究民歌的产生、流传、衍变,已逐渐引起我国音乐学界与民间文学界的兴趣与关注。历史最悠久、蕴藏量最丰富的汉族民歌地带,莫过于黄河与长江两大水系。为了探讨其各自民歌的特点和规律,该文采取宏观比较的方法,取相同体裁或具有代表性歌种,对两大流域民歌的诸背景以及音阶、调式、旋律进行、旋律框架、曲式结构等音乐形态方面,分别进行了比较。作者认为,多元化文化的存在产生了各自不同的文化背景,地理差异形成了各自不同的体裁和流传范围。文章还从不同习俗中的民歌及其与太平洋文化的联系、民歌的分布及其民族间的关联、方言区域与不同风格的民歌区的对照等方面比较两个不同水系的民歌。

冯光钰. 客家音乐传播. 第 1 版,北京:中国文联出版公司,2000:152

全书分三章:对客家民系源流的几种看法;中原音乐与移民文化同步发展;移民音乐与土著音乐的有机融合。该书的内容简介说,作者选取客家音乐的几个品种——民歌、汉乐、汉剧为实例,采用中原移民音乐与现存的客家音乐进行对照比较,不仅可以清楚地追溯从源头传播的路径,而且可以辨析出客家音乐与中原汉族音乐及赣、粤、闽三省交界处少数民族音乐之间的血缘关系,论证传播是促进移民音乐与土著音乐"杂交"的触媒剂,进而得出客家音乐是由"移民音乐与土著音乐有机融合而成"的一种独特地域音乐文化的结论。

王耀华. 福建传统音乐. 第 1 版,福州:福建人民出版社,2000:368

本书共分九章,其中第二、三以及第九等章节涉及此课题。

第二章"福建地理与福建音乐",分"特殊的地理环境与古代音乐博物馆"、"地形地貌与福建音乐的地理区划"、"福建音乐文化对台湾音乐的影响"、"海上交通与福建音乐文化的延伸"等四节讨论。该书认为,在对福建传统音乐的剖析中,人们常常注意到特殊地理环境的影响。地处祖国东南海隅的福建,东面汪洋大海,西至西南有武夷山脉绵亘闽赣、闽粤边界,北至东北有仙霞岭、太姥山脉阻于闽浙之间,中部还有鹫峰、戴云、博平岭等山脉耸立,这在交通闭塞的古代,给福建造成了与世隔绝的另一番天地。福建在这种"封闭式"的特殊自然环境的限制下,不易受外地影响的渗透,加之强烈的宗族观念和保守思想,也增强了对外来影响的抵御,所以,使许多随历史潮流涌进福建的古老乐种、古代音乐现象,能得到较为完整的保存,并以独特的形式发展。

本章第一节“特殊的地理环境与古代音乐博物馆”,从历时性春秋战国以来的音乐追踪、共时性国内外音乐品种和音乐现象的共存两个方面进行阐述讨论。

第二节是“地形地貌与福建音乐的地理区划”,认为,“一定的地域,以其相同的地形地貌特征和相同的自然条件,为物质文化和精神文化的生产提供共同的客观环境。同一道理,在音乐方面,不同的地理环境及其相异的生活生产条件,就成为不同体裁特征音乐的地理区划的摇篮。福建传统音乐的地理区划大致可以分为:沿海平原音乐文化区、山地音乐文化区、丘陵过渡性音乐文化区。

本章第三节从闽台人民用智慧共同浇灌的艺术之花——歌仔戏与芗剧、南管——福建古老乐种南音在台湾的传播、与福建民歌关系密切的福佬系与客家系民歌等方面,说明福建音乐文化对台湾音乐的影响。福建独特的地理环境、发达的海上交通史,以及移民、劳工促使福建传统音乐向外传播。

第三章是“福建方言与福建音乐”,分“福建方言区划与福建音乐文化区的划分”、“福建方言声调与福建音乐的旋法特征”两节论述。作者认为,福建省的汉民族的音乐文化区划与方言区划是相一致的,亦可分为七区,即:闽东区、闽南区、莆仙区、闽中区、闽北区、闽西北区、闽西区。

第九章“福建传统音乐源流探寻”,分四节探讨。其一,闽西客家山歌音调考源,参阅“论文提要”部分;其二,从“撩拍”与唐代的“打撩”,从琵琶、二弦、洞箫、三弦、拍板等乐器形制,从腔韵、管门等方面对福建南音音乐形态进行考辨,探寻其与中国古代音乐的关联;其三,从刘克庄诗作中反映出来的演戏活动、剧目内容、表演艺术、音乐等方面看宋代莆仙戏曲,从唱腔曲牌、伴奏形式等方面追寻莆仙戏与宋元南戏的历史关联,从而实现对莆仙音乐的历史追踪;其四,探讨福建音乐对外来音乐的吸收、融合、变化、发展。